



저작자표시-비영리-변경금지 2.0 대한민국

이용자는 아래의 조건을 따르는 경우에 한하여 자유롭게

- 이 저작물을 복제, 배포, 전송, 전시, 공연 및 방송할 수 있습니다.

다음과 같은 조건을 따라야 합니다:



저작자표시. 귀하는 원저작자를 표시하여야 합니다.



비영리. 귀하는 이 저작물을 영리 목적으로 이용할 수 없습니다.



변경금지. 귀하는 이 저작물을 개작, 변형 또는 가공할 수 없습니다.

- 귀하는, 이 저작물의 재이용이나 배포의 경우, 이 저작물에 적용된 이용허락조건을 명확하게 나타내어야 합니다.
- 저작권자로부터 별도의 허가를 받으면 이러한 조건들은 적용되지 않습니다.

저작권법에 따른 이용자의 권리는 위의 내용에 의하여 영향을 받지 않습니다.

이것은 [이용허락규약\(Legal Code\)](#)을 이해하기 쉽게 요약한 것입니다.

[Disclaimer](#)

문학석사학위논문

몸과 의미의 해체와 재구성

- 사샤 발츠와 게스트의 공연을 중심으로 -

2020년 8월

서울대학교 대학원

협동과정 공연예술학전공

김 보 송

몸과 의미의 해체와 재구성

- 사샤 발츠와 게스트의 공연을 중심으로 -

지도교수 홍 진 호

이 논문을 문학석사 학위논문으로 제출함
2020년 6월

서울대학교 대학원
협동과정 공연예술학전공
김 보 송

김보송의 석사 학위논문을 인준함
2020년 6월

위 원 장 박 현 섭 (인)

부위원장 신 은 영 (인)

위 원 홍 진 호 (인)

국문초록

본고는 최근에 몸과 물질성을 강조하는 연극이 기존 연극에서의 재현적 의미 생성을 부정하는 경향과는 대조적으로 이러한 의미를 구현하는 사샤 발츠와 게스트(Sasha Waltz and Guests)의 작업들을 통해서 몸의 연극이 나아갈 수 있는 새로운 방향을 제시한다. 나체는 기본 조건으로, 호흡하고 땀 흘리는 등 몸의 생리적 특성이 부각되고, 신체적 고문이나 상해가 전시되는 등 현대 연극에서 물질적 몸이 전면화하기까지 몸은 연극사적인 변천사를 지나왔다. 연극의 초기 형태에서는 문학텍스트의 내용을 전달하는 도구적 존재에 머물렀던 몸은 현대 연극에서 실존적이고 생물학적인 물질 그 자체로서 나타난다. 몸은 특히 포스트모더니즘 시대에 후기구조주의 맥락에서 정신·신체, 이성·감성, 남성·여성 등 서구 철학을 지배해온 이성중심주의적 위계가 해체되며 능동적인 주체로 그 위상이 제고 되었다. 이러한 맥락에서 본고는 해체 이후의 공연예술을 전망하는데 있어 사샤 발츠와 게스트의 공연들을 텍스트에서 해방된 몸이 의미를 재구성하는 양상을 중심으로 조명한다.

먼저 1장에서는 몸이 강조되는 연극계의 흐름과 의미를 발현하지 않는 비재현적인 몸을 중심 담론으로 하는 연극 이론들에 대해 살펴보고, 사샤 발츠를 몸을 강조함으로써 재현적으로 의미를 구성하는 독특한 작업을 하는 예술가로 소개한다. 동시대의 다수의 연극 공연들은 ‘몸의 연극’이라고 부를 수 있을 정도로 몸을 필두로 한 공연에서의 물질적 현현이 중요시 되며 이는 재현이 아닌 현대 연극의 핵심 개념인 수행성(performativity)의 맥락에서 이루어진다. 한편, 연극 현장과 이론, 특히 국내 학계와 소위 ‘포스트드라마(postdrama)’ 현장에서의 몸에 대한 강조는 ‘드라마적(dramatic)’ 연극에서의 재현적 의미 구성에 대한 부정을 비판으로 한다는 점에서 비판적으로 고찰되어야 할 필요가 있으며, 일부 연구자들은 의미를 발현하지 않고 감각적인 물질로서만 존재하는 몸이 실질적으로 가능한지에 대해 반문하거나 이러한 공연의 연극으로서의 가

치 상실을 우려하는 등, ‘의미 없는’ 몸에 대해 회의적 견해를 표한다. 이러한 연극계의 흐름 속에서 발츠의 작업들은 몸과 물질성이 강조되는 공연들이 감각적이고 현재적인 차원에서의 호소에만 머무르는 것이 아니라, 다양하고 심도 있는 내러티브, 정서, 그리고 사회문화적인 담론들과 연계될 수 있는 가능성을 보여주는 선형적 사례가 된다.

발츠의 작업들에서 몸과 의미가 재구성되는 양상을 규명함에 앞서, 2장에서는 몸이 어떠한 의미들과 결부되어 있었고 어떻게 이들에게서 해체되었는지를 연극사적 흐름 속에서 고찰한다. 나아가서 이러한 의미들에서 분리된 몸을 중심으로 하는 포스트드라마적 공연들이 어떠한 형식적 특질들을 가지는지 살펴본다. 서양 연극의 초기 형태인 고대 그리스 비극에서부터 주류 연극으로 자리 잡은 사실주의 연극에 이르기까지 연행자의 몸은 기본적으로 문학텍스트상의 내용에 존재하는 종속적인 존재에서 20세기 초 역사적 아방가르드(historical avant-garde) 연극에 와서는 감정과 정신 즉, 인간 내면을 구현하는 주된 매체로 변모하였으며, 포스트모더니즘을 지나면서는 텍스트를 떠난 하나의 실존적인 존재로 인정받게 됨에 따라 원초적이고 생물학적인 것으로서의 몸이 강조되었다. 이렇듯 해체된 몸을 중심으로 한 포스트드라마적 연극은 물질성을 강조함으로써 기호학적 의미 구현을 의도하지 않거나 방해함으로써 탈기호화하고, 선형적 내러티브 대신 파편적이고 감각적인 이미지들로 이루어진다. 이렇듯 점차 반연극적 형식들을 띠며 퍼포먼스화 하는 몸의 연극 속에서 몸은 맥락을 떠날 뿐만 아니라 생각과 감정이 없는 무감각한 것으로 나타난다.

한편, 발츠의 작업들은 이러한 포스트드라마적이거나 퍼포먼스적인 특징들을 공유하지만 그러한 형식들 속에서 의미를 구성한다. 따라서 3장에서는 사샤 발츠와 게스트의 작품 <육체(Körper)>, <S>, 그리고 <인사이드아웃(Insideout)>의 분석을 통해서 몸과 의미가 재구성되는 방식을 구체적으로 제시한다. <육체>에서 몸은 철저하게 생물학적으로 다뤄지며 그 물질성이 극대화하여 나타나지만, 이는 ‘해체’라는 개념을 주체화 하여 다양한 방식으로 풀어낼 뿐만 아니라 몸을 둘러싼 사회적 이슈

의 비판을 촉발하는 매체가 된다. 또한 <S>에서는 감각적이고 원초적인 몸의 이미지들이 언어적 기호작용을 통해서 선형적 내러티브를 구현하며, <인사이드아웃>은 사회문화적으로 각인된 연행자들의 몸을 퍼포먼스의 반연극적 양식 속에서 드러내며, 여기에서 발생하는 의미와 정서를 관객과 유희적으로 공유한다. 결과적으로 이러한 방식들은 물질성이 강조된 몸이 텍스트, 내러티브, 정서, 사회 비판 등 기존 연극에서 의미로 작용하던 것들과 재결합되는 흥미로운 양상을 보여주며, 전통적인 재현에서 벗어난 공연이 어떻게 의미를 구성하는지 보여준다.

몸과 물질성을 강조하면서 의미를 부정하는 현 연극계의 경향은 우선은 몸을 텍스트에서 해방시키고 연극에서의 다양성을 허용하는 것 같아 보일지라도 실제로는 ‘의미 없음’의 미학에 연극을 또 다시 가두는 기능을 한다. 또한 연극이 인류의 한 커뮤니케이션 방식으로 사회의 구성원들과 의미를 공유하고 발전의 계기를 마련하는 매체임을 상기할 때, 의미에 대한 부정이 아닌 적극적인 승인의 과정을 드러내는 발츠의 작업은 이러한 공연예술의 흐름 속에서 가치를 지니며 문학텍스트에서 해체된 몸의 무궁무진한 가능성을 전망케 한다.

주요어 : 사샤 발츠, 몸 연극, 연극 의미, 포스트드라마, 연극 기호학, 수행성, 퍼포먼스, 해체

학 번 : 2016-20106

목 차

서론	1
1장. 연구사 및 문제제기	6
1.1. ‘몸의 연극’의 도래	6
1.2. ‘의미 없는’ 몸에 대한 추구	9
1.3. 사샤 발츠와 재현적 몸	24
2장. 몸과 의미의 해체	29
2.1. 몸과 의미의 연극사적 해체 과정	29
2.1.1. 문학 텍스트에 종속된 몸	29
2.1.2. 감정 및 정신을 구현하는 몸	33
2.1.3. 원초적이고 생물학적인 몸	35
2.2. 해체의 대표적 양상들	41
2.2.1. 물질성의 강조를 통한 탈기호화	41
2.2.2. 내러티브에서 이미지의 감각성으로	46
2.2.3. 공연의 퍼포먼스화와 무감각한 몸	48
3장. 사샤 발츠와 게스트의 공연에서 나타나는 몸과 의미의 재구성	52
3.1. <육체(Körper)>	52
3.1.1. 주체로서의 해체	52
3.1.2. 생물학적인 몸과 사회 비판	59

3.2. <S>	64
3.2.1. 원초적인 몸과 내러티브의 구현	64
3.2.2. 감각적인 이미지의 기호 작용	68
3.3. <인사이드아웃(Insideout)>	73
3.3.1. 공감의 장으로서의 퍼포먼스	73
3.3.2. 사회문화적으로 각인된 몸을 드러내기	78
 결론	 82
 참고문헌	 84
Abstract	92

표 목 차

[표 1] 몸과 의미의 이분법적 개념 체계	11
-------------------------------	----

그 립 목 차

[그림 1] <육체> ‘클라우디아의 이야기’	55
[그림 2] <육체> 남녀의 상체로 이루어진 몸	58
[그림 3] <육체> 유리벽 너머 투사된 남녀의 몸	59
[그림 4] <육체> 가격이 매겨지는 생물학적인 몸	62
[그림 5] <S> 세속에서의 성의 모습들	67
[그림 6] <S> 죽음에 대한 디지털 이미지 및 물질성이 강조된 무대	68
[그림 7] <S> ‘태초’의 이미지	70
[그림 8] <S> ‘악마’와 흰 액체 속에 나뒹구는 사람들	71
[그림 9] <인사이드아웃> 세트장	73
[그림 10] <인사이드아웃> 개인적 기억들의 에피소드식 재현 ·	75
[그림 11] <인사이드아웃> ‘가계도(Family Tree)’	76
[그림 12] <인사이드아웃> 유리 상자 속 테이프로 변형되는 몸의 전시	81

서론

최근 공연예술에서 몸은 그 어느 때보다 더 강조되어 나타난다. 호흡하고 땀 흘리는 연행자의 모습은 무대 위에 적나라하게 드러나며, 노출된 살은 다른 살들 혹은 사물들과 부딪히며 소리를 낸다. 나아가 우리는 배우가 나체를 드러내거나, 자신의 몸에 해를 가하거나, 몸을 격렬하게 움직이는 등 신체가 가장 부각된 요소로 다가오는 모습을 오늘날 공연에서 어렵지 않게 목격할 수 있다. 그런데 배우의 몸은 연극 형태의 공연예술이 시작한 이래 늘 존재해 오던 것이다. 그렇다면 현대 공연예술은 어째서 이토록 몸에 집착하는 것일까? 김명찬은 이러한 현상에 기여한 요소들로서 언어에 대한 불신과 이에 따른 연극적 소통 방식의 변화, 재현보다는 표현 쪽에 더 비중을 두는 현대의 아방가르드 예술의 경향, 언어보다는 이미지를 더 선호하는 디지털 시대의 영향, 전통적 장르의 파괴를 추구하는 포스트모더니즘의 영향, 그리고 현대 사회에서의 몸에 대한 관심의 증대 등을 언급한다.¹⁾

이러한 변화를 연극사적 발전경로 내에서 살펴보면, 우선 고대 그리스 비극에서부터 20세기 초 사실주의 연극에 이르기까지의 소위 ‘전통적’ 연극에서, 무대 위의 몸은 그저 대본을 수행하기 위한 도구에 불과했다. 이러한 연극에서 가장 중요하게 여겨졌던 것은 공연의 언어텍스트 또는 희곡이었고, 연극 공연은 이렇게 잘 쓰여진 희곡을 수행하는 하나의 상연물로서, 배우의 몸은 그가 맡은 역할을 대표할 뿐, 무대 위에 실존하는 그 누군가의 몸으로서는 인정받지 못했던 것이다. 그러나 모방(mimesis)의 원리원칙에 근거하여 현실을 무대 위에 최대한 실제처럼 재현해내는 것을 목표로 했던 이러한 주류 연극은 세기전환기에 들어 그 환영주의적 측면에 있어 반발을 맞게 되었다. 1900년대 초부터 새로운 연극을 찾기 위한 실험적 연극 운동을 이끌었던 ‘역사적 아방가르드(historical avant-garde)’는 연극이 이야기, 교훈, 세계 등 외부 대상을 지시하기보다 ‘연극 본질’로 회귀할 것을 주장했다. 그리고 이를 실천하기 위한 시도의 일환

1) 김명찬, “재현의 위기와 몸의 연극,” *뷔히너와 현대문학* 23 (2004): 332 참고.

으로서 텍스트가 아닌 배우의 몸에 주목하기 시작했다. 이 시기의 실험적 연극들은 인간의 감정이나 정신세계의 표현을 사실주의 연극에서의 로고스중심주의 및 환영주의에 반하는, 연극이 추구해야 할 과제로 삼았다. 따라서 배우는 몸을 새롭고 다채로운 방식으로 사용함으로써 다양한 감정 및 정서를 관객에게 효과적으로 전달하고자 하였다. 세계대전을 지나면서 1960년대 이후에 나타난 ‘네오 아방가르드(neo-avant garde)’에 의해 몸은 더욱더 근원적인 차원으로 축소되어 무의식이나 영혼 등 정신적인 것과는 결부되지 않은 생리학적이고 감각적인 차원에서의 물리적 존재 그 자체로 주장되기 시작했다. 그리고 현재까지도 퍼포먼스나 포스트드라마라고 불릴만한 실험적이고 전위적인 공연예술은 물론 주류연극 안에서도 몸은 관객에게 감각적이고 물질적인 자극을 촉발하는 요소로 나타나고 있다.

한편, 공연예술에서 몸의 쓰임새가 의미전달에서 감각의 현시로 옮겨간 급진적 변화에는 시대에 따른 철학적 패러다임의 변화가 중요한 역할을 하였다. 프랑스의 철학자 자크 데리다(Jacques Derrida)는 1960년대에 플라톤에서 데카르트로 이어져온 서구형이상학을 지배했던 이성중심주의적 사고체계 하의 이성·감성, 실체·이미지, 남성·여성, 기표·기의 등의 이분법적 논리를 해체했다. 즉, 이제까지 서구철학에서 정신에 종속된 것 혹은 하등한 것으로 여겨져 오던 몸이 해체주의 이후로 자체적으로 생명력을 보유한 능동적인 ‘주체’로 그 위상이 제고된 것이다.

본고는 이러한 정신과 신체의 이분법을 ‘공연예술에서 발생하는 의미’와 ‘공연하는 몸’에 적용시키고, 연극에서도 포스트모더니즘 시대의 후기구조주의적 맥락과 맞물려 이 둘의 해체와 분리가 일어났다고 보는 시각에서 출발한다. 하지만 이러한 해체는 공연에서 의미전달자로서의 몸과, 실존하는 한 사람의 물질적 몸 사이의 완전한 분리 혹은 이 둘 사이 관계의 단절을 의미하는 것은 아니다. 여기에서 해체는 연행자의 몸을 더 이상 어떤 기의와 짝지어진 기표로서 바라보는 것이 아니라 주체성을 가진 하나의 물질적, 실존적 존재로 볼 수 있게 된 우리의 지성적 능력에 의한 것이라고 보는 것이 더욱 타당할 것이다. 이준서는 이러한 몸의 이

중성이 특정 시기의 연극형태에만 해당하는 것이 아니라 오히려 “연극의 매체적 근본 상황”이라고 주장하며 “단지 이제까지의 연극 미학이 무대 위에서 펼쳐지는 가상의 세계에만 집중하고 그 물질적 기반의 미적 특성은 도외시켰을 따름”²⁾이라고 설명한다. 사이먼 셰퍼드(Simon Shepherd)와 Mick 윌리스(Mick Wallis)는 이를 현대에 올수록 연극 작품 못지않게 연극 ‘이론’ 활동이 활발해지고 또 이론의 가치가 상승함에 따라서 생겨난 현상이라고 보기도 한다.³⁾ 연극에서의 실존적 몸의 ‘발견’은 연극의 상연과 관람 및 모든 층위에서의 관점을 다양화하고 새로운 시야를 열어놓았다는 점에서 진실로 연극사적으로 획기적인 사건이라고 말할 수 있다. 독일의 연극학자 에리카 피셔-리히테(Erika Fischer-Lichte)는 실존적 몸에 대한 강조는 몸으로 하여금 “객체, 주체, 소재, 상징적 구조체, 그리고 문화적 각인의 산물”⁴⁾로서 기능할 수 있는 가능성을 창조하며, 연극과 문학 이론들은 이러한 자명한 사실을 오랫동안 간과해왔다고 주장한다. 그러나 여기에서 문제는 해체 이후로 물질적 몸에 대한 조명이 두드러진 나머지 - 의미 생성적 혹은 재현적인 몸과, 실존적 몸 사이의 긴밀한 역학관계를 충분히 고려하지 않은 채 - 마치 물질성이 강조된 몸은 어떠한 의미도 생산하지 않고 그저 감각적인 현상으로서만 존재하는 것처럼 다뤄진다는 점이다. 하지만 데리다가 해체의 패러독스에서 밝히고 있는 것처럼, 해체란 근본적으로 자신이 해체하는 대상으로부터 독립적으로 존재할 수 없다.⁵⁾ 즉, 지금까지 그러하였듯이 연극에서 의미 전달체로서의 몸과 실존적 몸 사이의 관계는 영원히 분리되어질 수 없는 성질의 것이다.

그렇다면 해체 이후에 연극은 어떻게 변화 하는가? 문학 텍스트에서

2) 이준서, “포스트드라마 연극과 몸의 담론들(1)-무대 위 몸의 기호적 중층화 경향을 중심으로,” *브레이크와 현대연극* 11 (2003): 428.

3) Simon Shepherd, Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance* (London; New York: Routledge, 2004), 235 참고.

4) Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain (London; New York: Routledge, 2008), 89.

5) Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism* (New York: Routledge, 1997), 38 참고.

해방된 물질적 몸은 다시금 연극에서 어떤 의미로 작용하는 것, 혹은 재현성과의 관계를 재구성 할 것이라고 본다. 이러한 관점에서 연극학계는 몸이 무조건 의미를 부인하거나 극복했다고 외치기보다, 위상이 제고된 몸이 연극에서 ‘어떻게’ 이전과는 다른 방식으로 의미를 구현하는지에 대해 탐구하는 것이 더욱 생산적인 논의를 도출해낼 수 있을 것으로 사료된다.

현대 사회에서 몸은 중요한 키워드로 작용하지만, 학문적인 영역에서 논의되기 시작한 것은 불과 50년도 채 안되었다. 몸은 포스트모더니즘 시대를 지나면서 1980년대에 이르러서야 사회학 분야에서 담론의 중심적인 위치에 올랐다. 이러한 맥락에서, 본고의 보다 큰 목적은 ‘몸의 역사로서의 연극사’를 개괄해보는 것이다. 하지만 그동안 몸이 학문적으로 주목받아오지 못한 만큼 미적 관점에서의 몸, 혹은 공연하는 몸(performing body)에 대한 연구가 충분히 개선되어 있지 않다는 점에서 한계를 가진다. 또한 연극에서 몸이 존재해온 방식을 고찰함에 있어서 사회·문화·인류학 등 다양한 학문 분야의 관점을 종합하여 너른 시각으로 접근하기 보다는 연극사의 범위 내에서 고찰하는 것에 집중하였으며, 향후 다학제적 접근을 통한 연구를 과제로 삼는다. 본고의 보다 직접적인 연구목적은 최근 공연예술에서 몸이 강조되는 현상에 있어 물질적 혹은 감각적인 측면이 공연의 의미생성적 측면보다 더 중요하게 다뤄지고 있다는 점을 지적하고, 실제로는 이러한 ‘몸의 연극’ 역시 의미를 생성함을 주장하며, 독일의 단체 사샤발츠와 게스트(Sasha Waltz and Guests)의 작업들을 통해서 몸이 의미와의 관계를 재구성하는 방식을 구체적으로 제시하는 것이다. 따라서 1장에서는 몸이 강조되는 현 연극계의 현황을 살펴보고, 이러한 흐름이 ‘의미에 대한 부정’을 발판으로 한다는 점을 비판적으로 고찰한다. 또한 이러한 경향과는 다르게 몸을 강조하면서도 의미를 구현하는 것에 집중하는 사샤 발츠의 작업들을 이후 몸의 연극이 나아갈 수 있는 새로운 방향을 보여주는 사례로서 제시한다. 이어 2장에서는 고대 그리스비극 이후 사실주의 연극을 거쳐 역사적 아방가르드, 퍼포먼스와 포스트모더니즘, 그리고 현재에 이르기까지 공연에

서 몸과 의미가 해체되어온 과정을 고찰한다. 또한 의미에서 해체된 몸을 중심으로 하는 공연예술의 대표적인 양상들을 공연 사례들과 함께 제시한다. 마지막으로 3장에서는 몸이 강조된 공연이 의미를 구현하는 다양한 방식을 사샤발츠와 게스트(Sasha Waltz and Guests)의 퍼포먼스 <육체(Körper)>, <S>, 그리고 <인사이드아웃(Insideout)>의 분석을 통해 구체적으로 제시한다. 이를 통해서 몸의 연극이 ‘해체’라는 메타연극적 의미를 포함하여 다양한 의미들을 생산함은 물론, 몸이 기존 연극에서 의미로 작용하던 것들과 새로이 관계를 맺는 양상을 보여줌으로써 몸이 흥미로운 재현적 매체임을 재고하며, 공연예술에 있어서 해체 이후에 나타날 수 있는 양상들에 대해서 전망해보고자 한다.

1장. 연구사 및 문제제기

1.1. ‘몸의 연극’의 도래

최근 공연예술에서 몸과 물질성을 강조하는 현상은 ‘몸의 연극’이라고 부를 수 있을 정도로 연극계에서 하나의 뚜렷한 경향으로 자리 잡았다. 가령, 토마스 오스터마이어(Thomas Ostermeier)가 연출한 <햄릿>(2010)에서 주인공 햄릿은 탐식하고 진흙 속에 나뒹구는 망가진 몸으로 표현되고, 그의 죽음은 나체가 투명 랩에 씌워진 채 그 안에 우유와 피와 같은 액체가 쏟아 부어지는 것으로 표현된다. 또한 이비짜 불란(Ivica Buljan)이 연출한 하이네 뮐러(Heine Müller)의 <맥베스>(2010)는 마치 격투기장과 같은 제한된 공간 속에서의 옷을 벗은 남자들의 난투극으로 진행되었다. 한편, 극단 성북동 비둘기의 <세일즈맨의 죽음>(2017)에서 주인공을 맡은 연행자는 공연 내내 트레이드마크를 달리며 땀을 흘리고, 대사 및 극의 진행은 종종 무용과 같은 몸동작들로 이루어진다. 장르의 특성상 기본적으로 몸이 부각되는 무용 공연들에서조차 몸은 더욱 그 물질성이 극대화된다. 예를 들어 <미완성의 자아(Self Unfinished)>(1998)에서 자비에 르 르와(Xavier Le Roy)는 사지를 마치 네 발 달린 동물이나 두 사람이 이어진 듯 한 형태로 만들기도 하고, 벽을 기어가거나 사지가 없는 몸 덩어리를 만드는데 하면, 밝넝쿨 안무의 <공상물리적 춤>(2018)에서 무용수들은 입으로 몸이 내는 소리를 우스꽝스럽게 표현하고 서로에게 침을 뱉기도 한다.

미적 재료로서 몸의 독특한 역할은 이제까지 연극 관련 이론들에서 항상 중심적인 위치를 차지해왔다. 연극의 기본 매체로서 배우의 몸은 연행과 관람 두 층위 모두에서 공연이 어떻게 작동하고 의미를 생산하는지에 대한 이해의 구심점이 된다.⁶⁾ 몸은 연극사에서 과거에는 주로 배우의

6) Jennifer Parker-Starbuck, Roberta Mock, *Research Methods in Theatre and Performance* (Edinburgh: Edinburgh UP, 2011), 210 참고.

연기론과 관련하여, 그리고 현대에 와서는 성이나 젠더와 같은 사회문화적 담론 속에서 활발히 논의되어왔다. 하지만 공연예술사에서 몸에 대한 가장 첨예한 논의는 무엇보다 극적 등장인물을 대표하는 매개체로서의 연행자의 몸과, 일상을 살아가는 한 육신의 현존, 즉 세계-내-존재(bodily being-in-the-world)로서의 몸 사이의 긴장관계⁷⁾를 중심으로 이루어져왔다고 말할 수 있다. 이와 관련하여 미국의 연극학자 리처드 혼비(Richard Hornby)는 연극사적 흐름에서 몸은 과거로 거슬러 올라갈수록 등장인물의 묘사 및 텍스트의 재현 등 전자에 해당하는 측면이 강조되었던 반면에 현대로 올수록 후자에 해당하는 현존하는 신체에 대한 비중이 높아져왔음을 지적한다.⁸⁾ 김형기는 몸이 발현하는 이러한 이중적 특질을 지시적(referential) 기능과 수행적(performative) 기능으로 분류하며 “서양의 연극사는 이러한 두 가지 기능 사이의 관계를 조정하고 새롭게 규정하는 것의 역사로서 파악하고 기술할 수 있다”⁹⁾고 주장한다. 실제로 서양 연극사에서 몸은 초기에는 문학 텍스트 상의 특정 내용을 지시하는 전달자로서의 역할을 충실히 해오다가, 현대에 올수록 신체성 및 몸이 행하는 물질적 행위들 그 자체가 영향력을 행사하는 수행성(performativity)이 주요한 효과로 대두하였다. 따라서 현대 공연 미학의 화두인 수행성은 이처럼 몸이 물질 그 자체로서의 독립된 지휘를 획득하면서 가능해진 개념 이라고 할 수 있다. 이러한 몸의 지시적 기능으로부터의 분리 및 물질성의 부각은 특히 포스트모더니즘과 맞물려 일어난 퍼포먼스에서 전면적으로 나타났는데, 피셔-리히테에 의하면 수행성이란 연극이 공연 너머의 외부 대상을 지시하거나 미리 정해진 내러티브를 구현하는 재현적 성질과 반대되는 개념으로서, 연행자의 현존하는 신체를 기반으로 이뤄지는 개별적 행위 혹은 수행들이 따로 의도된 지시 대상 없이 신체적 행위 그 자체로만 존재하거나, 관객의 연상 작용으로 하여

7) Erika Fischer-Lichte, 76 참고.

8) Richard Hornby, *The End of Acting: A Radical View* (Applause Theatre Books, 1992), 106 참고.

9) 김형기, “현대연극: ‘포스트드라마 연극’의 개념과 영향미학-퍼포먼스와 ‘수행적인 것’을 중심으로,” *브레히트와 현대연극* 24 (2011): 126.

금 그 때 그 때 순간적인 의미들을 생산해내도록 하는 공연 미학을 말한다. 수행의 미학에서 연행자의 몸, 특히 신체적 현존은 이러한 작동원리의 기초가 된다. 그는 1960년대에 일어난 이러한 급진적 패러다임의 변화를 연극뿐만이 아닌 서구 예술 전반에서 일어났다고 보며 이를 “수행적 전환(performative turn)”¹⁰⁾이라고 칭한바 있으며, 비슷한 맥락에서 김효는 재현이 근대적 에피스테메였다면, 포스트모더니즘을 지나면서는 그 반대향으로서의 퍼포먼스 혹은 수행성이 “동시대의 인문학과 예술 담론을 주도해 나갈 새로운 개념어로 부상하고 있다”¹¹⁾고 말한다. 마찬가지로 오늘날 몸의 연극 또한 이러한 수행적 효과를 목표로 한다고 볼 수 있다. 몸의 물질성이 강조될수록 배우의 신체는 지시적인 기능에서 떨어져 수행적이게 되기 때문에 몸의 연극은 신체성을 부각시키는 것이다. 이러한 맥락에서 몸의 연극은 수행적인 연극이라고도 할 수 있으며, 여기에서는 언어 텍스트에 비해 부차적인 것으로 간주되었던 연행자의 신체를 포함한 무대 위 물질적 현현의 위상이 제고된다.

10) Erika Fischer-Lichte, 18.

11) 김효, “연극학에서 공연학으로,” *드라마연구* 제31집 (2009): 73.

1.2. ‘의미 없는’ 몸에 대한 추구

몸의 연극에서의 물질적 몸에 대한 강조는 몸이 공연에서 발현하는 전통적 의미에서의 ‘의미’에 대한 부정을 기반으로 한다. 다시 말해서, 이러한 연극에서 몸은 지성적으로 이해해야하는 어떤 의미를 발현하는 전달자가 아닌 현재적이고 감각적인 느낌을 주는 물질로서 존재해야 하는 것이다. 여기에서 전통적 의미란 두 가지 차원에서 설명할 수 있다. 첫째, 작품 내부에서 발생하는 의미로서 대사, 배우의 제스처, 무대 장치, 음향 등의 연행자의 개별적인 언행이나 공연의 개별적인 시청각적 요소들이 지시하는 구체적인 대상이다. 전통적 연극에서 이러한 요소들은 주로 문학 텍스트의 내용에 존재하는 특정 기의들에 연결되는 기표들로서, 관객은 이들이 의미하는 바를 해독하고자 하였으며, 이러한 각각의 요소들은 공연 내부에서 극의 전개를 위해 필수적이거나 부수적인 역할을 하였다. 피셔-리히테는 이처럼 공연의 개별적인 수행들로서의 기표가 미리 정해진 고정된 의미로서의 기의에 연결되는 기호학적인 의미 구현을 퍼포먼스 이전의 기존 연극에서 발생하는 의미로 설명한다. 나아가서 그는 퍼포먼스 및 수행적 연극에서는 이러한 의미가 발생하지 않으며, 오로지 개별적 수행들, 특히 신체적 수행들이 그러한 물리적 행위 자체만을 지시하거나(자기지시성self-referentiality), 그로 인한 보는이의 연상작용에 의한 무수하고 순간적인 의미의 발생 등 두 가지 차원에서의 의미 구성이 가능하다고 주장한다. 두 번째 의미는 보다 넓은 차원에서의 의미로서 이는 『포스트드라마 연극(Postdramatic Theatre)』(2006)의 저자 한스-티스 레만(Hans-Thies Lehmann)이 말하는 ‘종합(synthesis)’의 인식작용에 해당된다. 레만은 전통적 연극이 어떤 논지(thesis)를 항시 내포하거나 암시한다고 말하는데, 이는 이론적 담론들에서와 달리 예술에 있어서는 모호하게 나타나기 때문에 연극에서 해석학이 존재하는 이유가 된다.¹²⁾ 또한 레만은 “관객의 감각기관이 공연에서 연관성이 제거되면

12) Hans-Thies Lehmann, trans. Karen Jürs-Munby, *Postdramatic Theatre* (Abingdon, [England]; New York: Routledge, 2006), 82 참고.

이를 참지 못하고 상상력을 활성화시켜 관련성이 높지 않더라도 어떤 유사성, 관련성, 상응하는 것 등을 찾는다”¹³⁾고 설명하는데 이는 종합이라는 인식작용이 일어나는 원리라고 할 수 있다. 즉, 상상과 이해를 통해 가능해지는 종합¹⁴⁾은 전통적, 혹은 드라마적 연극이 “예술적 거시구조를 통해서 조화를 구축”¹⁵⁾ 하듯이, 통일되고 조화로운 전체로서 작품을 이해하고자 하는 우리의 지각 경향에 기인한다. 이러한 맥락에서 그는 몸을 강조하는 포스트드라마 연극에서는 이러한 통일성 및 “종합이 전면적으로 대결”하게 되며, “개별적인 충동” 혹은 “강렬한 순간들”로 대체된다고 주장한다.¹⁶⁾ 한편, 레만은 종합을 의미(meaning)라는 용어와 구분해서 사용하는데, 여기에서 의미는 피셔-리히테가 말하는 기표-기의 관계 차원에서의 의미와 동일한 개념으로 쓰이는 데 반해, 종합은 이러한 개별적인 의미들이 축적되어 구성하는 보다 총체적인 의미로 이해할 수 있다. 본고에서는 이를 작품이 전체적으로 담지하거나 궁극적으로 전달하고자 하는 지적·정신적 차원에서의 내용 혹은 텍스트로서, 전체 극 내러티브의 전달 및 인상, 지성적 깨달음, 교훈 및 사회비판 등을 포함할 수 있는 개념으로 확장시켜 적용하고자 한다.

몸이 오늘날 공연에서 물질적 현현의 대명사로서 자리 잡기까지의 과정은 이러한 물질성의 반대편에 위치한 감정, 교훈, 실재의 구현, 무의식, 순수한 정신 등 기존 연극에서 의미로 작용하던 것들을 일면 부정하고 극복함으로써 가능했다. 즉, 기존의 연극이 해석 가능한 의미들을 창출하고자 했다면 몸은 비언어, 감각, 물질, 해석 불가능성 등을 표방함으로써 기존 연극에서의 의미들의 안티테제로서 진화해온 것이다. 이러한 맥락에서 몸은 연극에서 ‘비재현’과 동일시되기도 한다. 어떤 것을 ‘대신’하거나 ‘상징’하는 기호의 사용으로서의 재현(representation)은 기타 예술 장르들과 더불어 연극의 기본적 속성이자 그것의 근본적인 의미 구현 메커니즘이라고 할 수 있다. 즉, 연극에서 재현이란 어떤 묘사를 통해서 보는

13) Ibid., 84.

14) Ibid., 143 참고.

15) Ibid., 83.

16) Ibid., 57.

이로 하여금 어떤 것을 떠올리게 함으로써 기호학적으로 의미를 구현하는 것이다. 하지만 포스트모더니즘 이후 몸을 강조하는 연극들은 몸을 비롯한 공연에서의 물질적 요소들이 외부의 대상을 지시하는 것이 아니라 감각에 호소하는 물질 그 자체로서만 존재하기를 추구한다는 점에서 연극의 근본 성질인 재현성에 정면충돌한다. 따라서 의미와 재현이 반드시 동일한 개념은 아닐지라도, 전통적 연극에서 의미가 기호학적으로 구현될 때 그것은 재현이라고 할 수 있고, 몸의 연극은 이를 거부한다는 점에서 무의미 또는 비재현을 추구한다고 할 수 있다.

이러한 ‘의미 대 몸’의 대립구도는 서양 철학의 근간을 이뤄온 ‘정신 대 신체’의 이분법적 사고방식과도 맥을 같이 한다. 정신에 비해 열등한 것 혹은 정신에 종속된 것으로 여겨져 오던 몸은 포스트모더니즘 시대에 후기구조주의 맥락에서 그 위계가 해체되며 위상이 제고되었고, 이는 공연예술에도 영향을 미쳤다.¹⁷⁾ 이러한 이항구도는 몸과 의미뿐만 아니라 오늘날 연극학에서 논의되는 주요 개념들로도 확장된다. 이러한 몇가지 주요 용어들과 그들의 대립항은 다음과 같이 정리해 볼 수 있다.

[표 1] 몸과 의미의 이분법적 개념 체계

몸	의미
신체	정신
물질	텍스트
감각	메시지
현존	재현

17) 1960년대에 탈구조주의적 맥락에서 해체주의를 주창한 데리다는 <해체(Deconstruction)>에서 플라톤에서 데카르트로 이어져온 서구 형이상학을 지배했던 이성 중심주의적 사고체계 하의 이성/감성, 실체/이미지, 남성/여성, 기표/기의 등의 이분법적 논리를 해체했다. 그는 지금까지 서양의 철학적 사고가 이러한 대립관계에 대해 깊이 사유하지 않고 이를 사용해 왔으며, “진리가 무엇인가에 대해 정확한 답을 할 수 없는” 사고방식이라고 지적하였다. (자크 데리다, *해체*, 김보현 편역 (서울: 文藝出版社, 1996), 63.) 결과적으로 공연예술에서도 사고체계가 이성 중심주의에서 감성 혹은 물질 및 드러나는 실체적 현상 그 자체에 기반을 두게 되며 공연작품은 이성적으로 사고해서 해석해야 하는 서서사구조체에서 현장적인 행위들의 나열로 구성되는 감각적 수용의 장으로 변모하는 경향을 보였다.

퍼포먼스	연극
수행성	기호성
체현	해석학
포스트드라마	드라마
해체	종합

오늘날 연극 이론과 현장에서 물질적 몸은 의미를 부정함으로써 존립한다. 예를 들어 김효는 서사전개 중심의 전통적 연극개념으로서의 “드라마”를 “수행의 연극”에 대립되는 부정적인 개념으로 상징하며 다음과 같이 주장한다.

무대 위에 드라마가 펼쳐지면 관객은 꿈쩍없이 의자에 육체를 파묻은 채 드라마를 좇아가느라 정신이 없게 된다. 몸은 현실의 부분이지만 머리는 관념의 세계이다. [...] 육체는 말로써 자극할 수 없다. 육체는 물질이기에 육체를 자극할 수 있는 것은 물질이 된다. 바로 이러한 이유로 해서, 수행성을 추구하는 사람들에게 수행성의 화두는 몸과 물질이 된다. 드라마를 추방하고 몸을 세우는 일, 그것은 수행의 연극이 추구하는 최고의 관심사이다.¹⁸⁾

더불어, “수행성을 지향하는 예술은 어떤 구체적 메시지도 전달하지 않으며, 어떤 상징적 암시도 내포하지 않는다”¹⁹⁾거나, “현존의 예술에서 모든 수단들은 이제 무대 바깥에 있는 다른 현실에 대한 지시를 하지 않는다. 오로지 관객들이 눈과 귀로 보고 듣는 것들이 전부라고 할 수 있다”²⁰⁾와 같은 주장들은 기존 연극에서의 의미생성적 측면을 수행 및 현존의 미학적 효과로 완전히 대체 하고자 하는 태도를 반영한다. 이준서는 의미를 생산하지 않는 몸을 추구하는 현 연극계의 경향에 대해서 다음과 같이 진술한다:

최근에는 외시적 의미를 통해 연기자의 몸을 중층적으로 활용하는 경향을

18) 김효, “연극학에서 공연학으로,” *드라마연구* 31 (2009): 105.

19) 이경미, “현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험,” *한국연극학* 37 (2009): 214.

20) 이재민, “포스트드라마 연극,” *공연학이론*, no. 52 (2013): 143.

더욱 극단화해서 몸의 기호성 자체를 거부하려는 움직임들도 상당히 활발히 나타나고 있다. 이것은 무대 위 연기자의 몸이 무엇인가의 기호로서 발현하는 것을 거부하고 현존(Präsenz) 그 자체로서 작용하게 만들려는 시도에서 주로 나타난다.²¹⁾

정신적이거나 지성적인 활동으로서의 의미 구성에 대한 부정을 발판삼아 감각적이고 물질적인 현상으로서의 몸을 강조하는 경향은 국내 연구에서 보다 두드러지게 나타나지만, 해외 학계에서도 이러한 ‘재현 대 비재현’의 이분법은 현대 연극 이론의 근간이 된다. 또한 해외에서는 이러한 논의가 의미에서 분리된 몸이 가장 극단적으로 추구되었던 퍼포먼스 장르와의 보다 직접적인 연관성 속에서 설명되는 경향이 있다. 가령, 피셔-리히테는 1960년대 이후의 행위예술과 퍼포먼스에 주목하며 수행적 미학을 이론화하는 데 있어 연극을 고정된 예술작품 혹은 관객에게 일방적으로 의미를 전달하는 상연이 아닌 “공간적이고 체현된 사건(spatial and embodied event)”으로 보는 시각에서 출발한다.²²⁾ 그는 퍼포먼스를 신체적으로 공동현존하는 연행자 및 관객과의 끊임없는 감각적 상호작용의 장으로 정의한다. 또한 그에 의하면 현존이 독창적이고 즉발적인 것이라면, 재현은 거대 서사와 배우에 대한 권위주의적 통제와 동일시되는 것인데, 이러한 관점에서 그는 1960년대 이후 퍼포먼스나 행위예술에서 연행자의 몸, 특히 나체가 극중 인물로 대표되는 재현에 대한 반발로서, 현존의 전형으로 나타났다고 설명한다. 피셔-리히테의 퍼포먼스 이론은 퍼포먼스를 해석학 혹은 기호학을 초월한 것으로 보는 것에서부터 출발한다. 즉, 전통적 연극이 항상 공연 너머의 외부 대상을 지시함으로써 ‘해석 가능한’ 의미를 보유하였다면, 퍼포먼스는 그러한 의미를 가지지 않는다는 점에서 기존의 연극과 구별된다.²³⁾ 연행자의 현존하는 몸에 기

21) 이준서, 433.

22) Fischer-Lichte, 17. 이는 헤르만(Max Hermann)의 선행연구에 기초한 것으로 헤르만은 퍼포먼스의 조건을 배우와 관객의 신체적 공동현존(bodily co-presence) 및 신체적 행위로 정의하고, 신체와 공간의 물질성을 강조했다.

23) 퍼포먼스에서 발생하는 의미는 첫째로 연행자들의 개별적 수행들이 그러한 신체적 행위 그 자체만을 의미하는 자기지시성(self-referentiality)을 기반으로, 그것을 관람하는 관객의 창발적인 연상작용(emergence)에 의해 시시각각 일어나는 무수히 많은 기호들이

반한 수행의 미학은 피셔-리히테의 논의에서 기존 연극에서의 의미형성 방식보다 더 획기적이거나 중요한 것으로 다뤄진다. 예를 들어 그는 그의 이론의 서문을 여는 마리나 아브라모비치(Marina Abramović)의 <토마스의 입술(Lips of Thomas)> 공연에 대한 설명에서 “[...]예술가의 행위를 이해하는 것은 그가 그 행위들을 수행할 때의 그리고 관객들 안에서 생성된 경험에 비해 덜 중요했다”, 그리고 퍼포먼스가 불러일으킨 정동(affect)이 관객들로 하여금 “사건들에 대해 반성하고, 의미를 구성하고 해석할 가능성과 노력을 모두 초월했다”²⁴⁾고 설명하며, 의미생성을 차단하는 퍼포먼스의 감각적 측면을 강조한다.

레만은 ‘드라마’로 대표되는 전통적 연극을 해체하는 새로운 형태의 연극들을 ‘포스트드라마’라는 개념 하에 설명하는데, 여기에서도 연행자의 신체와 현존 및 물질성은 이러한 새로운 연극을 정의하는데 핵심적인 역할을 한다.²⁵⁾ 그는 드라마에서의 진행이 신체들 “사이에서” 이뤄지는 구어적 텍스트에 의존했다면, 포스트드라마의 진행은 - 예를 들어 “사랑은 성적 현존으로, 죽음은 AIDS로, 미는 완벽한 신체로”²⁶⁾ 표현되는 것처럼 - “신체에서” 일어난다고 설명한다. 레만에 의하면 포스트드라마에서는 몸의 물질성 및 감각성이 종합의 인식작용을 방해하여 “의미의 휴식(Sinn-Pause)”을 가져온다. 즉, 포스트드라마 연극에서는 빛과 색감, 괴리된 기호와 오브제들, 그리고 신체성이 지배하는 이미지 등의 강렬한 감각의 파편들로 인해 종합이 중지되고 이는 해석학적 관점에서의 의미를 차단한다.

라고 할 수 있다.

24) Ibid., 17.

25) 레만은 피셔-리히테가 퍼포먼스를 전통적 연극 형식에 정반대의 것으로 규명한 것과는 다르게 포스트드라마 연극을 기존의 연극인 드라마의 연장선상에서 논한다. 그는 전통적 드라마의 형식과 내용이 더 이상 동시대의 주제를 담아내지 못함을 지적하며 ‘드라마의 위기’를 선언한 스쾃디(Peter Szondi)의 이론으로부터 논리를 전개해나간다. 레만이 말하는 포스트드라마 연극이란 연극사적으로 브레히트 이후의 연극으로서 드라마를 해체하는 것이며, “양가성, 단절, 무-텍스트성, 복수주의, 탈구조”와 같은 포스트모더니즘의 특징들을 공유한다.

26) Hans-Thies Lehmann, 179.

신체적 현존의 아우라는 연극에서 - 의미를 넘어서 배우의 ‘현존’, ‘카리스마’ 혹은 ‘생동감’의 환상에 대한 선호 하에 - 모든 의미가 소실 혹은 쇠퇴하는 지점으로 남는다.²⁷⁾

이처럼 연극의 중심적인 기호로서의 몸은 의미를 전달하기를 거부하면서 포스트드라마 연극은 결과라기보다 과정, 정보라기보다 에너지 그 자체, 재현이 아닌 현존으로 설명된다.²⁸⁾ 레만에 의하면 여기에서 기호학은 “지양되고”, 해석은 “폐기된다”.²⁹⁾

레만이 말하는 현존은 예술을 포함한 모든 소통방식이 현존을 생산한다고 주장한 한스 울리히 굼브레히트(Hans Ulrich Gumbrecht)의 영향을 받은 것인데, 그는 『현존의 생산: 의미가 전달 할 수 없는 것 (Production of Presence: What Meaning Cannot Convey)』 (2004)에서 신체를 기반으로 하는 “현존 효과(presence effects)”를 마음 혹은 의식을 기반으로 하는 “의미 효과(meaning effects)”의 정반대 개념으로서, “오로지 감각에 작용”하고 “인간의 신체에 즉각적인 영향을 줄 수 있는 것”으로 설명한다.³⁰⁾ 굼브레히트에 의하면 우리의 미적 경험은 이 둘 사이를 진동하는 것으로서, 이 둘은 항상 동시에 나타나지만 언제나 긴장 관계 속에 있으며, 그 사이에 조화는 일어날 수 없다. 나아가서 그는 “오늘날 현존에 대한 우리의 매혹 - 곧 이 책의 결론 - 은 동시대의 문맥 속에서는 오직 극단적으로 일시적인 파편의 형태로서만 달성될 수 있는 현존에 대한 갈망에 기반한다”³¹⁾고 하며 공연예술 분야에서 뿐만이 아닌 오늘날 현존이라는 감각적 효과에 대한 전반적인 호감이 존재함을 언급한다. 그리고 이는 우리 사회가 기본적으로 데카르트적 이성주의, 혹은 인간 존재가 마음의 활동에 의지한다고 보는 시각이 동시대에도 여전히 지배적인 사상으로 자리하기 때문이라고 강조한다.

27) Ibid., 95.

28) Ibid., 161.

29) Ibid., 84.

30) Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey* (Stanford, Calif.: Stanford UP, 2004), xiii-2.

31) Ibid., 20.

굽브레히트가 현존을 오로지 순간적으로만 가능한 현상으로서 본 것과 비슷한 맥락에서 페기 펠란(Peggy Phelan)은 퍼포먼스의 존재론을 “사라짐(disappearance)”의 개념으로 설명한다.

퍼포먼스의 생명은 오직 현재에 있다. 퍼포먼스는 저장, 기록, 문서화, 혹은 여타 재현의 재현적 유통에 참여할 수 없다: 그렇게 하는 순간, 그것은 퍼포먼스가 아닌 다른 무엇이 되어버린다 [...] 퍼포먼스는 살아있는 신체들의 현존을 통해 실재를 보여준다. [...] 퍼포먼스는 복사본 없이 강렬한 현재 속에서 예고 없이 달성되며, 규율과 통제를 벗어난 비가시성과 무의식의 영역 그리고 기억 속으로 사라진다.³²⁾

국내에서는 이러한 해외 연구의 영향을 받아 2000년대부터 관련 논의들이 활발히 진행되고 있다. 특히 1990년대에 발간된 피셔-리히테의 퍼포먼스 및 수행성 이론, 레만의 포스트드라마 연극이론, 그리고 리차드 셰크너(Richard Shechner)의 공연학(Performance Studies) 이론이 주요 세 갈래로서 적극적으로 수용되고 있지만, 대다수의 연구들이 관련 개념들을 소개하는 수준의 단편적인 논문들이며, 최근 들어 이를 해외 작품 및 국내의 포스트드라마 현장 사례에 적용하는 시도들도 늘어나고 있다. 초기에 피셔-리히테의 수행성을 중심으로 한 개념 소개 위주의 연구논문들로는 이경미의 「현대공연예술에서의 수행성과 그 의미」(2007), 김기란의 「몸을 통한 재연극화와 관객의 발견」(2006), 인성기의 「포스트모던 연극의 수행론적 기표작용」(2005) 등이 있다. 이러한 연구들에서는 더 이상 기호학적으로나 해석학적으로 풀이될 수 없는 포스트모더니즘 이후 연극의 새로운 동향으로서의 수행적 미학이 강조되었다. 또한 공연학 이론도 수용되기 시작하며 연극 공연을 행위와 신체적 현존이 지배하는 문화적 퍼포먼스로 보는, 연극학에서 공연학으로 이행하는 학계의 흐름에 국내 연구도 동참하는 경향을 보였다. 2010년대부터는 포스트드라마 연극 담론이 부상하며 이와 관련된 개념 소개 및 작품 분석 연구

32) Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London; New York: Routledge, 1993), 146-148.

들이 나왔다. 여기에서 현대 공연예술은 ‘드라마적이지 않은 것’ 혹은 ‘드라마와 반대되는 것’으로서 묘사되고 그 안에서 배우의 몸이 새로운 연극 담론의 핵심 개념으로 떠올랐다. 이러한 연구들로는 심재민의 「포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석」(2010), 김효의 「포스트드라마 연극의 미학적 기초」(2011), 김형기의 「‘포스트드라마 연극’의 개념과 영향미학」(2011), 김명기의 「재현의 위기와 몸의 연극」(2014) 등이 있다. 단행본으로는 김방옥의 『21세기를 여는 연극: 몸, 퍼포먼스, 해체』와 김형기의 『포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할: 수행적인 것의 미학의 성과와 한계』(2014)가 있다.

한편, 국내에서는 해외 학계에 비해 이론들을 공연 사례에 적용하는 경향이 더욱 뚜렷하게 나타나는데, 여기에서 이분법 논리의 한계가 드러나기도 한다. 예를 들어 이경미는 어떤 공연에 대해 “[...] 배우의 몸은 형이상학적 의미와 논리적 인과관계를 벗어나 그 자체로서 현존 한다”고 주장하는 동시에 이러한 공연이 “[...] 인간의 몸 자체를 이성의 비이성적 역사를 비판하기 위한 상징적 기제로 강하게 부각시킨”다, 그리고 “그[연출가]는 이들 생리적 액체 언어들인 지닌 의미를 풀어내기 위해 배우들의 별거벗은 몸과 그 몸이 자아내는 역동적인 물질성으로 무대를 가득 채웠”³³⁾다고 서술한다. 이는 몸이 의미를 벗어났다고 주장하면서도 동시에 몸과 관련한 의미들의 존재를 인정하는 해설로, 탈의미론적 몸의 이론이 실제 현장에 적용되기 어렵다는 점을 반증한다. 실제로 해외에서는 수행성 및 포스트드라마 연극 이론들을 실제 사례에 적용한 연구들은 찾아보기가 쉽지 않다. 해외 연구에서 몸의 물질성을 중심으로 한 공연 작품 분석은 주로 정신과 신체의 데카르트적 위계질서를 전복시키고자 하는 여성주의적 관점³⁴⁾, 혹은 물질문명 및 사회제도의 억압으로부터 해방된 공동체적 몸이나 원초적 몸을 강조한다. 이는 연극 이론에서 몸이 여전히 어떤 특정한 의미들을 생산하는 기능으로서 논해진다는 것을 방증한다.

33) 이경미, 146.

34) 레베카 슈나이더(Rebecca Schneider), 아멜리아 존스(Amelia Jones)와 같은 연구자들이 대표적이다.

일각에서는 몸의 연극에 대해서 비판적으로 접근하기도 한다. 『몸이 할 수 있는 것들(What a Body Can Do)』(2015)의 저자 벤 스페츠(Ben Spatz)는 퍼포먼스 연구가 퍼포먼스를 “특출나게 순간적으로 사라지는 것, 그리고 거의 마술적인 것에 육박하는, 담론화 할 수 없는 것으로서 낭만화”³⁵⁾하는 경향에 대해 비판한다. 또한 미국의 연극학자 필립 오스랜더(Philip Auslander)는 의미 없이 현존으로만 존재하는 몸에 대해 회의적 입장을 취하며 의미를 생산하지 않는 몸에 대한 강조를 퍼포먼스가 기존의 연극으로부터 독립하여 매체특이성(medium-specificity)을 획득하기 위한 정치적 전략의 일환이라고 지적한다.³⁶⁾

여기서 더 나아가서 의미론적 관점에서의 몸을 다시 옹호하는 시각들도 있다. 마빈 칼슨(Marvin Carlson)은 퍼포먼스가 연극을 해체함으로써 생성되었다는 점을 인정하고 “연극성(theatricality)”에 대한 가치를 재평가하고자 한다.

[...] 사회학, 예술, 영화, 문학 이론, 그리고 심지어 아르토와 같은 대표적인 연극이론가들은 모두 1970년대와 1980년대의 담론들 속에서 연극성에 대한 확연히 제한적이고 결정적으로 부정적인 시각을 형성하는데 기여했다.³⁷⁾

칼슨에 의하면 실재, 살아있음, 그리고 아직 풀이되지 않은 삶의 물질 자체를 대표하는 퍼포먼스와의 대립적 구도 속에서 재현을 기본으로 하는 연극성은 형식적이고 전통적인 것, 그리고 실재에서 파생된 이차적인 것으로서의 위치에서 고통 받는다.³⁸⁾ 비슷한 맥락에서 혼비는 현대에 만연한 연극에서의 텍스트에 대한 반감, 그리고 배우를 텍스트에 종속된 것

35) Ben Spatz, *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research* (London; New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2015), 9.

36) *From Acting to Performance* 내 챕터 “Presence and theatricality in the discourse of performance and the visual arts” 참고. (Philip Auslander, 49-57)

37) Marvin Carlson, “The Resistance to Theatricality,” *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 242.

38) Ibid., 242-246.

으로 보는 부정적인 시각을 비판하며 텍스트의 권위 복원과 연기자의 주체적인 창의력에 대한 제고를 주장한다.³⁹⁾ 또한 무용 안무가 겸 이론가 앙드레 레페키(André Lépecki)는 연극과 마찬가지로 동시대 무용에서 몸과 현존을 주장하는 가장 대표적인 형식으로서 나체를 언급하며, 이러한 나체가 “의미 덩어리(semantic mass)로서의 몸을 희석시키는 것이 아니라 오히려 더 두텁게 한다”⁴⁰⁾고 주장한다. 레만 역시 몸을 강조하는 연극들 중 일부는 관객에게 놀라움만 선사하고 어떠한 반추할만한 내용도 남기지 못할 수도 있음을 우려하며, 의미를 거부하는 순수 현존의 연극에서도 의미에 대한 추구가 유효함을 피력한다.⁴¹⁾ 이와 관련해서 심재민은 레만이 ‘몸의 정신화’를 주장하는 부분에서 “새로운 형이상학의 필요성에 대해서 공감하고 있다”고 지적하는데,⁴²⁾ 실제로 레만은 포스트드라마 연극이 새로이 도래할 또 다른 드라마적 연극으로의 이행 과정 중 일부일 수 있다는 가능성을 제시하며, 재현적 연극으로의 회귀에 대해 언급한다.⁴³⁾ 나아가서 김형기는 포스트드라마를 시대주의적이고 일시적인 현상으로서 언급하며 해체를 옹호하는 시각에 대한 비판적 견해를 표한다.

[...] 전래의 이성 중심의 억압적인 구조에 맞서서 탈의미화를 외치며 지시적 성격의 모방과 재현을 거부하는 이러한 포스트드라마 연극의 태도가 1960년대에는 저항과 해방의 몸짓으로 일종의 도상적 허무주의를 드러냈다면, 오늘날의 21세기 초에 와서는 ‘해체’라는 형식주의에 대한 회의적이고 비판적인 시각에서 자유롭지 못하다. [...] 그 이유는 이들이 날마다 체험하는 일상세계적인 퍼포먼스에서의 불안정이 더 이상 탈중심화와 움직임 그리고 해체를 향한 동경을 불러일으키지 않기 때문이다. 이들의 동경은

39) 혼비는 “문학이 없는 연극은 순수”한 것이 아니라 오히려 “많은 양의 미묘함, 복잡성, 그리고 에너지로부터 차단되어 있다”고 주장한다. (Richard Hornby, 212.)

40) Andre Lepecki, "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography," *TDR/The Drama Review* 43, no. 4 (1999): 139.

41) Hans-Thies Lehmann, 96 참고.

42) 심재민, “포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석,” *한국연극학* 42 (2010): 182-184.

43) Hans-Thies Lehmann, 144.

더 이상 대안 없는 해체를 향하는 대신에, “안정성에 대한 동경과 잃어버린 형이상학, 가면 뒤의 리얼리티, 또 새로운 실체성 등에 대한 추구”로 나타난다.⁴⁴⁾

몸과 의미의 두 개념으로 환원될 수 있는 연극의 이중적 성질들과 그 사이에서의 대립적 관계는 일찍이 재현이 아닌 배우의 순수 현존만이 진실된 연극을 가능하게 한다고 주장한 앙토냉 아르토(Antonin Artaud)의 사상에서도 찾아볼 수 있다. 하지만 데리다는 이러한 아르토의 시도에 대한 해체주의적 논평 「잔혹극과 재현의 폐쇄(The Theatre of Cruelty and the Closure of Representation)」(1972)에서 아르토의 이상에 공감하면서도 순수 현존의 불가능성을 지적한다. 그는 재현으로부터 자유로울 수 없는 연극의 속성에 기인하는 잔혹극의 한계를 언명한 것이다. 또한 그는 근본적으로 해체란 자신이 해체하는 그 대상으로부터 독립적으로 존재할 수 없다고 하였다.⁴⁵⁾ 이와 더불어 미술 분야에서의 동일선상에서 김원방은 미술계에서 나타난 퍼포먼스와 비슷한 현상으로서의 디지털 예술을 ‘무의미’, ‘순수한 이미지’ 혹은 감각덩어리로서 완전히 비재현적 시뮬레이션이라고 정의하는 이론계의 흐름에 대해서 비판한다.

문제는 그러한 디지털 이미지의 속성을 고착된 형태나 재현과의 역동적 관계 속에서 고려하지 않은 채, 단순히 “디지털이미지는 견고한 기호화 재현주의의 종말”이라고 이해하는 이분법적이고 ‘역사주의적(historicist)’ 사고방식이다. [...] 이미지의 형태는 항상 하나의 어떤 기표로 작용한다. [...] 전혀 아무 것도 지시하거나 연상시키거나 재현하지 않는 ‘재현의 영도’, ‘기의(signified)의 영도’로서의 이미지란 언어학적 관점에서 있을 수 없다. 그렇다면 우리는 디지털예술이 전반적으로 ‘기호의 재현적 기능으로부터 완전히 해방된 예술’이라는 식의 이분법적 관념에서 벗어나야 한다.⁴⁶⁾

44) 김형기, *포스트드라마 연극의 미학* (서울: 푸른사상, 2011), 58.

45) Philip Auslander, 38.

46) 김원방, “디지털 상호작용예술에서 재현과 해체의 문제 - 아르토와 데리다의 관점에서 보기,” *예술과 미디어* 13.3 (2014): 114.

연극에서 해체가 일어난 지 반세기가 지난 오늘날, 동시대 연극은 ‘해체에 대한 동경’을 뒤로 하고 또 다른 질서를 향해 나아가고 있다고 볼 수 있다. 김방옥은 “과연 현존이라는 현상이나 개념이 가능한가?”⁴⁷⁾라고 질문하며 “일부 몸의 연기가 철학적 미학적 바탕을 잃은 채 감각적, 상업적으로 착취당하는 ‘껍데기’의 연극으로 변질되는 현실”⁴⁸⁾을 우려한다. 이처럼 몸을 둘러싼 현대 연극이론들에 대한 재검토와 더불어 포스트-포스트모던 시대라고 할 수 있는 오늘날, 연극에서 더 이상 현존으로만은 만족이 안 되는, 오늘날의 관점에 부합하는 새로운 의미에 대한 추구가 존재함을 가늠해 볼 수 있다. 이러한 관점에서 몸의 연극과 그것이 주장하는 ‘의미 없음’의 미학에 대한 비판적 고찰의 필요성 또한 제기된다. 나아가서 사람들이 공유할 수 있는 의미를 생산하는 소통의 장으로서의 연극에 대한 가치 평가가 동시에 이루어져야 할 것이다. 미국의 연극학자 허버트 블로우(Herbert Blau)는 몸을 강조하는 연극계의 흐름 속에서 담론적인 부분은 경시되는 측면에 대해 다음과 같이 역설한다.

[몸의 연극에서 발생하는 의미는] 의미가 아닌 감각, 이미지, 정동, 기호, 혹은 근육의 판단으로 나타난다는 것을 나는 잘 알고 있다 [...] 나는 의미의 미래가 해석학적인 것이든 탈기호학적인 것이든 상관하지 않지만 의미 구현의 기제들 속에 담론을 내포하지 않는 가치 있는 연극은 상상할 수 없다 - 공연 안에 자신을 작동하게 하는 것 외에도 그러한 작동의 동기를 의심하는 어떤 분석적이거나 자기반성적인 것을 내포하지 않는 연극 말이다.⁴⁹⁾

오늘날 공연예술에서 몸을 필두로 한 물질성에 대한 강조는 공연의 ‘기본값’이 되고 있다고 할 정도로 전면화한다. 하지만 전통적 연극 차원에서의 의미에 대한 부정을 발판으로 삼는 이러한 경향은 연극의 내재적 성질인 재현성과 관련된 측면을 차단하고 공연의 물질적 요소들을 의미 없이 부유하는 감각적 자극들로만 치부하려는 경향으로 나아가고 있다.

47) 김방옥, “연극에서의 현존(presence),” *한국연극학* 57 (2015): 22.

48) 김방옥, “몸의 연기론(1),” *한국연극학* 15 (2000): 17.

49) Herbert Blau, “Ideology and Performance,” *Theatre Journal* 35, no. 4 (1983): 459.

몸의 연극은 특히 앞서 언급한 미시적 관점에서의 의미와 거시적 관점에서의 의미 모두를 부정한다. 구체적으로, 포스트드라마적 연극은 공연의 개별적 수행들 및 물질적 요소들이 미리 정해진 단일하고 고정된 의미로 연결되는 것, 즉 드라마적 연극에서의 기표-기의 관계를 의도적으로 해체하며 무궁무진한 기의들로 연결될 수 있는 유동적인 기표로서 작용하기를 바란다. 또한 여기에서는 이러한 개별적 의미들의 조화를 통해서 총체적으로 작품을 이해하고자 하는 종합이 방해되며 공연은 통일적인 내러티브나 담론 등 텍스트화할 수 있는 총체적 의미를 상실하고 파편적으로 존재하는 감각적 인상들로서 존재하게 된다. 그러나 연극이 아무리 의미 생성을 부정할지라도, 연극의 “매체적 근본 상황”인 재현성으로 인하여 이러한 부정조차 또 하나의 의미 혹은 메시지로 환원된다. 가령, 연극에 대한 일정한 관념 혹은 기대를 가진 관객이 공연에서 나타나는 기존 형식의 파괴를 통해서 충격을 받는다면, 이 자체가 공연에서 작용하는 한 의미로서 이해될 수 있을 것이다. 따라서 통시적인 관점에서, 몸에 대한 강조 혹은 몸과 의미의 분리는 이전까지의 연극에서의 전통적 의미 전달 방식을 파괴하는 한 방식이라는 점에서 다시금 ‘파괴’라는 ‘의미’를 형성하는 것이다.⁵⁰⁾ 따라서 본고에서는 이러한 자기모순적인 연극계의 흐름을 비판적으로 고찰하는 한편, 물질적으로 강조된 몸을 통해서 감각적인 자극뿐만이 아닌 재현적 메커니즘 속에서 의미를 구현하는 사샤 발츠의 작업들을 몸의 연극이 나아갈 수 있는 새로운 가능성을 제시하는 사례로서 소개하고자 한다. 이러한 발츠의 작업들에서는 공연의 물질적 요소들이 무한한 기의들로 연결될 수 있는 유동적인 기표로서 존재할 뿐만 아니라, 공연 텍스트 상의 고정된 의미를 지시하기도 하고, 작품 전체적으로 종합을 통한 총체적인 의미 및 담론을 도출하는 등 다양한 층위에서의 의미 생성이 이루어지고, 또 이러한 다른 층위들은 서로 상호작용 한다. 이는 몸과 물질성이 강조되는 연극이 이전과는 다른 방식으로

50) 그런데, 이러한 의미는 초기에만 유효할 뿐, 몇 차례 비슷한 공연이 반복되다 보면 소멸되는 것이라는 특징을 갖는다. 왜냐하면 이러한 형식파괴적인 시도들 또한 그것이 누적되면서 하나의 고유한 연극적 관행이 되고, 관객 또한 이러한 의미 구성 방식에 익숙해지기 때문이다.

의미를 구현하는 독특한 양상으로서 나타난다. 나아가서 이러한 그의 작업은 의미에 대한 부정이 아닌 적극적인 승인을 바탕으로 이루어진다는 점에서 앞서 언급한 몸을 강조하는 연극들과 구분된다. 그리고 이는 결과적으로 연극에서 의미에 대한 재평가와 다양한 의미의 구성방식을 강구하는 태도가 공연예술에서 다양한 형식들과 발전을 향한 중요한 발로가 될 수 있음을 시사한다.

1.3. 사샤 발츠와 재현적 몸

사샤 발츠(Sasha Waltz)는 독일의 안무가로 1993년에 파트너 요헨 잔디히(Jochen Sandig)과 함께 ‘사샤발츠와 게스트(Sasha Waltz and Guests)’라는 단체를 창단했다. 안무가임에도 불구하고 무용, 연극, 퍼포먼스, 오페라, 설치미술 등의 장르를 넘나드는 발츠의 작업들에서 몸은 강력한 재현적 매체로서 부각된다. 즉, 그의 작업에서 몸은 동시대의 많은 공연예술 작품들에서와 마찬가지로 혹은 보다 더 높은 강도로 그 물질성이 부각되지만, 그것이 오로지 감각적으로만 호소하며 의미생성을 차단하는 비재현적 매체로서 강조되는 것이 아니라, 내러티브, 정서, 사회 비판 등 ‘의미’를 구현하는 것에 집중한다는 점에서 구별된다. 이러한 점에서 그의 작업들은 물질적 몸과 드라마적 연극에서의 의미가 재결합되는 독특한 양상을 보여줌으로써, 국내에서도 더 연구되어야 할 가치가 있는 것으로 사료된다.

발츠는 1997년 서울공연예술제에서 <코스모나우텐의 거리(Allee der Cosmonauten)>, LG아트센터에서 2004년 <육체>, 그리고 2009년에 <게차이텐(Gezeiten)>을 내한공연 한 바 있다. 하지만 국내 학계에서 발츠에 대한 인지도는 낮은 편이다. 발츠의 주된 연구자들로는 논문 「사샤 발츠의 탄츠테아터와 헤테로토피아적 공간」, 「베를린 샤우뷔네의 연극 혁신」 및 작품 육체의 내한공연을 위주로 평론 및 인터뷰를 집필한 장은수가 있고, 「춤연극을 통해 본 수행적 미학-게차이텐(Gezeiten)을 중심으로」에서 작품 분석을 한 김형기가 있으며, 이 외에 김기란 역시 공연평론에서 사샤 발츠를 부분적으로 다룬 바 있다. 하지만 이러한 연구들은 모두 발츠의 작업들을 탄츠테아터(Tanztheater)의 범주 안에서 다룬다는 한계를 가진다. 많은 비평가들이 발츠를 피나 바우쉬(Pina Bausch)를 잇는 탄츠테아터의 계보에 위치시키는 가운데, 발츠는 바우쉬의 영향력을 인정하면서도 그의 작업을 “매우 다르게 하는 굴절들을 경험했다”고 한 인터뷰에서 밝힌 바 있다.⁵¹⁾ 그는 무용수, 음악가, 영화감독

51) Frank Werner, "High-voltage Imagery Grounded in the Body (Sasha Waltz's

독, 건축가, 디자이너, 오페라 가수 등 30개국 이상 출신의 300명이 넘는 다양한 분야의 “게스트”들과 함께 80여 작품을 제작하였는데, “계속적으로 진화하는 국제적 네트워크 international and constantly evolving network”⁵²⁾라고 불리는 이러한 작업 체계를 통해 발츠는 그만의 독특하고 실험적인 공연들을 선보이며, 그의 단체는 이상적인 “세계적 하이브리드화(global hybridization)”를 대표하는⁵³⁾ 단체로서 평가받고 있다.

1963년 독일에서 태어난 발츠는 독일 표현주의 무용을 이끈 마리 뷔그만(Mary Wigman)의 제자로부터 무용을 배우고, 1980년대에 뉴욕에서 트리샤 브라운(Trisha Brown) 및 저드슨 교회(Judson Church) 움직임 중심이었던 포스트모던 댄스를 배우며 독일 표현주의 무용과 미국 포스트모던 댄스의 독특한 조합을 통해 기존의 탄츠테아터와는 결을 달리하는 그만의 독창적인 작업의 기반을 닦았다. 1996년 예전 동독 지역의 작은 극장 소피엔잘레(Sophiensäle)에서 시작한 그의 초기 작업들은 주로 도시민들의 파분한 가정생활을 소재로, 그 속에서 집단의 대립과 갈등을 창의적이고 아크로바틱한 동작들과 함께 유머러스하게 풀어낸 무용극들이 주를 이룬다(<여행 삼부작(Travelogue-Trilogie)>(1993-1995), <두쪽 나라(Zweiland)>(1997), <땅으로(Na Zemlje)>(1998)).⁵⁴⁾ 이후 발츠는 2000년부터 2005년까지 토마스 오스터마이어(Thomas Ostermeier)와 함께 베를린 샤우뷔네(Schaubühne) 극장의 예술감독으로 임명되어 활동하게 되는데, 이 시기에 발츠는 ‘육체 삼부작’ (<육체>, <S>, <노바디(noBody)>), 거대 설치퍼포먼스 <인사이드아웃>(2003), 그리고 <게차이텐>(2005) 등의 대표작들을 남겼다. 특히, 신체가 부각되고 반연극적인

New Holocaust Ballet 'Körper' Being Performed in Germany),” *The New York Times* 2002: AR10, 3.

52) 사샤발츠와 게스트 공식 홈페이지. <https://www.sashawaltz.de/en/>.

53) Tonja Lara van Helden, “Expressions of Form and Gesture in Ausdruckstanz, Tanztheater, and Contemporary Dance,” (Doctorate, University of Colorado, Boulder, 2012), 233.

54) Denise Varney, “Scenographies of the Everyday in Contemporary German Theatre – Anna Langhoff and Sasha Waltz Restage the Family Drama,” *Contemporary Theatre Review* 18, no. 1 (2008): 63.

형식을 추구하는 퍼포먼스적인 특징을 띠는 이러한 작업들과 관련하여 장은수는 “무용극이라기보다는 신체극이라고 칭하는 것이 더 적절할 것”⁵⁵⁾이라고 하며 발츠가 언어극의 경계를 넘는 “새로운 언어”를 제시함으로써 “샤우뷔네를 현대 신체극의 진원지로 탈바꿈시켰다”고 평가한다.⁵⁶⁾ 이처럼 해외에서도 발츠의 샤우뷔네 입성을 획기적인 사건으로 꼽는다. 독일의 일간지 타게스슈피겔(Der Tagesspiegel)의 연극 평론가 뢰디거 셰이퍼(Rüdiger Schaper)는 당시 경제적 어려움에 직면해 침체되어 있던 ‘언어극의 성지’ 샤우뷔네 극장이 “사샤 발츠가 아니었으면 위기를 극복하지 못했을 것”이라고 평한 바 있다.⁵⁷⁾ 샤우뷔네에서의 활동 이후에 발츠는 다수의 오페라 작업(<디도와 에네아스(Dido and Aeneas)>(2005), <메데아(Medea)>(2007), <로미오와 줄리엣(Romeo and Juliette)>(2007) 등)에 참여하며 더욱 복합장르적인 작업들을 펼쳐나갔다. 그는 무용, 연극, 음악, 시각예술 등의 장르를 넘나들 뿐 아니라 이러한 작업들을 퍼포먼스화 하여 박물관 공간에서도 설치 공연예술의 형태로 다수의 전시활동을 했다. 베를린의 오래된 물 펌프장이던 곳을 개조해 만든 복합문화시설 라디알시스템(Radialsystem V)에 자리를 잡은 단체는 2007년에 설립한 무용학교와 더불어 2016년 “예술과 정치를 위한 제3의 장소(a third space for art and politics)”라는 기치를 내건 관객참여형 이벤트 “추회렌(Zuhören)”을 창설하여 사회연계활동 또한 펼치고 있다. 발츠의 가장 최근 작업들로는 뮤지션 및 의상 디자이너와 협업한, 신체와 공간성이 두드러진 작품 <생물(Kreatur)>(2017)과 <엑소도스(Exodos)>(2018)가 있다. 또한 발츠는 2019년부터 베를린 주립 발레단(Berlin State Ballet)의 공동예술감독으로 임명되어 클래식 발레단에서 어떤 변화를 가져올지 기대를 모으고 있다.

몸이 강조되는 발츠의 작업들에 입각하여 페터 바이벨(Peter Weibel)

55) 장은수, “베를린 샤우뷔네의 연극혁신,” *세계문화비교연구* 36 (2011): 294-5.

56) 장은수, “독일 탄츠테아터와 베를린 샤우뷔네,” *브레히트와 현대연극* 12 (2004): 290.

57) Nora Fitzgerald, “Designing Dance As Art Installation (The Arts/Cultural Desk)(new Dance Work ‘insideout’ by German Choreographer Sasha Waltz Comes to NYC),” *The New York Times*, 2003. 재인용.

은 발츠를 몸이 물질로서의 주체적인 지위를 획득하는 것에 기여한 실험적 연극의 계보에 위치시킨다.

어쩌면 그[발츠]는 앙토냉 아르토에서부터 리빙시어터(Living Theatre), 예르지 그로토프스키(Jerzy Grotowski), 그리고 시각예술에서는 마리나 아브라모비치에서 비엔나 행동주의파(Viennese Aktionists)에 이르는 극단적 연극실험들에서의 몸의 사용을 무용으로 옮겨 실천한 유일한 안무가일지도 모른다.⁵⁸⁾

발츠의 작품들에서 회화, 음악, 공간 등의 공연예술적 요소들은 모두 해체되어 각기 나름의 지위와 특색을 드러낸다. 이에 따라 연행자들의 몸 역시 공간과 유기적이고 역동적인 구조를 이루고, 몸이 내는 소리들은 공연의 음악적인 요소와 어우러지는 등 공감각적 효과를 자아내는 하나의 오브제로서 다뤄진다. 즉, 신체의 물질성이 부각되는 것이다. 하지만 이는 ‘물질로서 존재하는 감각적인 몸’만을 전시하는 것에 그치는 것이 아니라, 강렬한 이미지와 사운드, 촉감 등을 통해 작품에서 다양한 의미들이 비재현과 재현 양면에서 다층적으로 발현되는 것에 기여한다. 장은수는 발츠의 작업들이 “지극히 추상적인 신체극임에도 불구하고 그냥 지나칠 수 없는 이슈를 분명한 색깔로 전달”한다고 평가한다.⁵⁹⁾ 비슷한 관점에서 바네사 만코(Vanessa Manko)는 발츠의 대표작 ‘육체 삼부작’에 대해 다음과 같이 평한바 있다.

<육체>에서의 켜켜이 쌓여진 몸들과 <노바디>에서의 익명의 몸들은 직접적으로 홀로코스트를 연상시킨다. 이러한 재난들은 추상화되어 나타나지만 그것들이 관객에게 호소하는 그 생생한 방식은 논란이 되는 어려운 이슈들을 다룰 수 있는 그[발츠]의 능력을 보여준다. 그녀는 독일의 역사를 대담하게 내려다보며 세계대전 속에서 독일의 대학살이 나라의 문화 구조와 집단적 기억에 스며들어있다는 것을 알린다. 예술이 무릇 그러해야 하

58) Christiane Riedel, Yoreme Waltz and Peter Weibel, *Sasha Waltz. Installations, Objects, Performances* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2014), 27.

59) 장은수, “베를린 샤우뷔네의 연극혁신,” 295.

듯, <육체>를 포함한 몸을 둘러싼 삼부작 전체는 문자로서는 불가능한 정서와 사상들을 표현해낸다.

발츠의 작업들은 몸과 물질성이 강조되는 공연들이 감각적이고 현재적인 차원에서의 호소에만 머무르는 것이 아니라, 다양하고 심도 있는 내러티브, 정서, 그리고 사회문화적인 담론들과 연계될 수 있는 가능성을 보여주는 선형적 사례가 된다. 즉, 이는 전통적인 재현을 벗어난 공연이 어떻게 의미를 구성하는지 보여준다. 따라서 발츠의 작품 분석을 통해서 몸과 의미가 재구성되는 양상을 규명함에 앞서, 2장에서 몸이 어떠한 의미들과 결부되어 있었고 어떻게 이들에게서 해체되었는지를 연극사적 흐름 속에서 고찰하고자 한다. 나아가서 이러한 의미들에서 분리된 몸을 중심으로 하는 포스트드라마적 공연들이 어떠한 형식적 특질들을 가지는지 정리해 볼 것이다. 이는 3장에서 발츠의 공연이 어떤 종류의 의미들을 구성하는지에 대한 지표가 됨과 동시에, 이러한 해체적 형식 속에서 드라마적 연극에서의 의미와 포스트드라마적 연극에서의 의미를 동시에 구현하는 그의 작업의 독특성을 부각시켜줄 것이다.

2장. 몸과 의미의 해체

몸은 서양 연극사에서 초기에는 희곡이라는 문학텍스트의 내용을 전달하는 하나의 부수적인 존재에서 인간의 내면을 표현하는 주된 매체로, 그리고 마침내 실존하는 하나의 물질 그 자체로서 인정받게 되었다. 이러한 과정은 내러티브 및 메시지의 전달, 감정, 제의성 등 기존에 몸과 결부 되어있던 의미들로부터의 해체를 통해서 이루어져왔다고 할 수 있다. 따라서 이 장에서는 의미와 관련한 각 시대별 몸의 연극사적 존재양상을 살펴보고, 몸이 어떻게 오늘날의 물질적 현상으로서의 지위에 도달했는지 고찰해보고자 한다. 나아가서 이렇게 해체된 몸이 오늘날 연극 공연에서 어떠한 효과를 가지는지 살펴보고자 한다.

2.1. 몸과 의미의 연극사적 해체 과정

2.1.1. 문학 텍스트에 종속된 몸

서양 연극의 가장 초기 형태라고 볼 수 있는 고대 그리스비극에서부터 20세기 초 사실주의 연극에 이르기까지, 무려 2500년간의 시간 동안 연행자의 몸은 본질적으로 희곡의 내용을 전달하는 하나의 도구적 존재에 머물렀다. 따라서 이 시기에 연행자의 몸은 문학텍스트에 종속되어 있었다고 말할 수 있다. 우선, 문학텍스트는 연행자의 몸이 속한 ‘상연’의 영역에 선행하는 절대적인 권위를 가졌다. 고대 그리스 비극의 미학적 이상과 요소들을 정리해 놓은 『시학(Poetics)』에서 아리스토텔레스는 희곡은 완전하고 자기충족적이어야 한다고 주장하며 희곡을 이해하는 데 필요한 모든 요소들이 희곡 자체에 모두 내포되어 있어야 함을 강조한 바 있다.⁶⁰⁾ 이는 곧 공연을 관람하지 않아도 희곡을 통해서 작가가 의도

60) 아리스토텔레스 외, 천병희 옮김, *시학* (서울: 문예, 2006), 56-58 참고.

한 내용과 의미들이 전달될 수 있었음을 뜻한다. 따라서 희곡을 시각화하는 한 방편으로서의 공연은 부차적인 위치를 점했다고 말할 수 있으며⁶¹⁾, 연행자의 신체는 이러한 공연의 한 요소에 불과했던 것이다. 또한, 『시학』에는 비극을 이루는 요소들로서 중요도가 낮아지는 순서대로 플롯(plot), 캐릭터(character), 사고(thought), 발성(diction), 음악(music), 그리고 장경(spectacle)이 설명되어 있는데, 여기에서 연행자의 신체를 기반으로 하는 ‘연기’에 관련한 부분은 언급조차 되지 않는다는 점에서 당시에 공연하는 몸이 공연의 필수적인 요소로 인식되지 않았음을 알 수 있다.⁶²⁾ 실제로, 고대 그리스 비극 작품들이 요구한 신체동작들은 대부분 일상적인 행위들에 국한된 것들로, 극의 전개를 보조하는 수준에 머물렀다고 할 수 있다. 혼비는 이러한 일상적 동작들마저도 정교하게 표현되기 보다는 추상적이고 미미한 것들로, 관객으로 하여금 등장인물들에 대한 연민을 일으킬 수 있고⁶³⁾, 극을 사실적으로 표현해 보여줌으로써 극의 개연성을 보조⁶⁴⁾하는 정도의 수준만 만족시켰을 것으로 추정한다. 피셔-리히테는 이러한 전통적 연극에서 “공연의 일차적 목적은 문학텍스트에 의해 규정된 의미들을 전달하는 것”이었고, 공연은 “문학텍스트에 의해 결정되고 통제되었다”⁶⁵⁾고 설명한다. 여기에서 희곡의 목적은 주로 관객에게 카타르시스와 같은 감정의 정화를 일으키거나 도덕적 교훈을 전달하는 것이었는데, 연행자의 몸은 이를 달성하기 위한 공연의 작동원리 속에서 부분적인 요소로 존재했다. 연행자의 몸은 구체적으로 등장인물을 재현하는 기능⁶⁶⁾을 하였는데, 첫째 외모적 특징을 통해 인물의 성

61) 공연의 청사진으로서의 희곡과 그것의 재현물로서의 공연 사이의 이러한 위계질서는 서양철학의 지배적인 패러다임으로 존속해온 정신과 신체의 이분법이 투사되어있는 것이라고 볼 수 있다.

62) Richard Homby, 132 참고.

63) Ibid., 106 참고.

64) Ibid., 57 참고.

65) Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 278.

66) 전통적 연극 혹은 현대의 주류 연극에서 연행자의 신체는 무엇보다 극중 인물의 재현, 즉 연극 기호학자 일라이 로직(Eli Rozik)에 의하면 “그들 자신의 몸에 이미지를 새김으로써 가상적 인물의 묘사를 수행”하는 것이 기본 원칙으로 받아들여진다. (Eli Rozik, *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance*

격을 창조했고, 두번째로 신체동작을 수행함으로써 극의 전개를 돕는 역할을 했다. 연행자의 외모적 특징들은 등장인물의 성격을 이루는 가장 기본적인 요소들로서, 희곡을 통해서 계획된 특정 성별, 연령, 크기, 및 피부색 등을 시각화하였다. 또한 연행자의 생김새나 옷차림 등은 등장인물의 경제적 수준, 사회 계층 및 직업 등 사회적 특징들을 암시해주기도 하였다.⁶⁷⁾ 더불어 연행자는 등퇴장, 무릎 꿇기, 울기, 뛰기, 땅에 넘어지기 등 등장인물의 행위를 재현함으로써 극의 전개를 도왔다. 연극적 행동은 반드시 목적이 있어야 했는데, 관객으로 하여금 연민과 공포, 기쁨, 경멸, 분노, 웃음 등 희곡이 의도한 정서적 반응을 촉발시키도록 계획되었다.

전통적 연극에서 연행자의 몸은 등장인물과 관련한 문학텍스트의 내용을 기호학적으로 전달하는 매개체로서 기능했다. 즉, 공연에서 몸이 행하는 개별적 수행들은 각각 문학텍스트 상의 어떤 기의와 짝지어진 기표로서, 문학텍스트에 의해 계획된 의미망 밖에서 존재하지 않았다. 연행자의 몸은 등장인물의 재현물로서의 위치를 벗어나지 않는 선에서 각 시대의 요구에 맞추어 표현을 달리해왔다. 예를 들어 16세기 이탈리아에서 발생한 희극 형태인 코메디아 델 아르테(Commedia dell'arte)에서는 인물들이 가진 커다란 코나 곱추와 같이 특이한 육체적인 특징들과 과장되고 우스꽝스러운 몸짓들이 희극적 요소의 일부로서 강조되었다. 영국 엘리자베스 시대 연극에서는 눈알이 빠어지고, 결투를 벌이고, 칼로 찔려 죽이는 등의 보다 강렬하고 구체적인 신체동작들이 행해졌다. 한편 17세기 프랑스 고전주의 연극에서는 희곡에 등장인물의 나이와 외모 등 신체적 특징들이 잘 묘사되지도 않았으며 심리적이고 도덕적인 상태만이 전적으로 강조되었다. 그리고 18세기부터 19세기 낭만주의 연극에까지는 등장인물을 이상화하기 위한 양식화된 제스처와 동작들이 사용되었다.⁶⁸⁾ 문학텍스트가 전달하고자 하는 내용으로서의 기의에 대한 ‘기표로서의 몸’의 존재론은 사실주의 연극에 이르러서 그 절정에 달한 것으로 평가된

Analysis (Brighton: Sussex Academic Press, 2008), 181. 참고)

67) 오스카 브로케트, *연극개론*, 김윤철 역 (서울; 고양: 한신문화사, 2003), 43-57 참고.

68) Ibid., 255-278 참고.

다. 입센이 사실주의적 작품을 쓰기 시작한 1870년대부터를 기준으로 1950년경에 이르기까지 서양 연극 양식을 지배해온 사실주의 연극에서 희곡은 직접적이고 객관적인 관찰을 통해 실제세계를 최대한 진실하게 묘사하도록 요구받았다. 또한 연극 공연도 이러한 텍스트를 가장 사실적이고 정확하게 재현하고자 함에 따라 연행자의 신체 또한 문학 텍스트에 의해 강력하게 통제되었다. 연행자의 외모적 특징이나 신체 동작들은 무대지문에 명확하게 묘사되었고, 모든 행동은 실재를 최대한 모방하여 사실적이고 ‘자연스러워야’ 했다.⁶⁹⁾ 이러한 사실주의적 연기의 요체는 연출가 콘스탄틴 스타니슬랍스키(Konstantin Stanislavsky)의 연기론에서 찾아볼 수 있다. 스타니슬랍스키에 의하면 배우는 우선 희곡 및 대본 그리고 등장인물에 대한 철저한 이해를 바탕으로 연기를 해야 하는데, 배우는 그가 맡은 등장인물의 정서를 그가 실제생활에서 비슷한 감정을 체험했던 상황을 환기시켜 상상함으로써 이를 신체적으로 표현할 수 있다.⁷⁰⁾ 이렇게 희곡 작품과 그 속의 등장인물에 대한 심도 있는 이해와 철저한

69) 현대에 사실주의를 기반으로 하는 주류 연극에서는 배우의 신체 사용에 대한 일련의 관행들이 존재한다. 신체동작들의 종류로는 한 장소에서 다른 장소로 이동하는 것, 손과 머리 등 상반신을 주로 이용한 제스처, 그리고 기타 극의 상황에 맞는 여러 가지 동작들이 있다. 신체동작은 우선 보논이의 관심을 집중시키는 효과를 가지기 때문에 주요 인물인 경우 움직임이 더 많이 행해진다. 신체동작은 또한 등장인물의 성격에 따라 상이하게 배정되는데 예를 들어 나이가 많은 인물은 보통 젊은 인물보다 더 적고 더 느린 동작들을 사용한다. 또한 제스처가 자연스럽고 빈도가 높을수록 인물의 자유분방하거나 외향적인 성격이 드러나고, 반대로 적은 빈도의 어색한 제스처들은 내성적이고 소심한 성격을 나타낸다. 더불어 몸의 자세는 인물의 긴장 혹은 이완 상태를 암시한다. 예를 들어 감정이 더 고조될수록 더 크거나 많은 동작들이 행해지는 반면에 태평한 분위기일수록 더 느리거나 곡선적인 동작들이 요구된다. 이렇듯 신체동작의 양과 크기는 등장인물의 성격 묘사뿐만 아니라 갈등의 심화, 분위기의 변화 등 극을 전개시키는 역할 또한 담당한다.

극의 전개에 따른 특정한 분위기는 신체의 이동을 통해서 보다 강력하게 전달된다. 예를 들어 한 무리의 배우들이 한 방향으로 무대를 횡단하고 다른 집단이 반대방향으로 무대를 가로질러 가면 분주한 분위기가 형성되고, 뛰다가 멈춰 다른 방향으로 뛰어가면 혼란의 분위기가 전달된다. (오스카 브로케트, *연극개론*, 김윤철 역 (서울; 고양: 한신문화사, 2003), 638 참고.

70) 예를 들어 “불안한 심정의 여인은 손수건을 비틀고, 화가 잔뜩 난 소년은 쓰레기통에다가 돌을 던지고, 초조해하는 사업가는 열쇠를 팔랑거리는” 식으로 구체적으로 감정을 표현하는 것이다. (에드윈 윌슨, *연극의 이해*, 채윤미 역 (서울: 예니, 1998), 86.)

신체적 훈련은 모두 극중 인물을 사실적으로 재현하기 위해 행해졌다. 이때 몸은 배우의 실존하는 몸으로서 주체성을 갖지 못하고 기능적으로 사용되었다는 점에서 문학텍스트에 종속되어 있었다고 이해할 수 있다.

2.1.2. 감정 및 정신을 구현하는 몸

20세기 초중반에 접어들며 연행자의 몸은 텍스트를 전달하는 것에서 어떤 감정이나 정신 상태를 구현하는 주된 매체로 떠오르기 시작했다. 이 시기에 등장한 ‘역사적 아방가르드’라고 불리는 전위적 연극 실천가들은 주류 연극으로 자리 잡게 된 사실주의 연극에 반대했다. 이들에게 사실주의란 환영주의적이고 로고스중심주의적인 것으로, ‘진실된’ 연극과는 거리가 먼 것으로 간주되었다. 또한 이들은 사실주의 연극에서 배우들이 유전적이고 환경적인 요인들에 의해 결정되는 개인을 재현함으로써 표면적인 모습을 그리는 것과는 반대로, 사회적인 층위 너머 그 안에 존재하는 원형적 인간을 구현하고자 하였다.⁷¹⁾ 문학 텍스트를 기반으로 한 등장인물들 간의 주고받는 대사가 극의 진행의 원리가 되는 사실주의 연극과 달리, 상징주의, 표현주의, 초현실주의 등의 반사실주의적 연극 움직임들은 주관적인 감정이나 무의식 등 인간의 보다 깊은 정신세계를 그리려고 하였다. 여기에서 몸은 언어보다 이를 더욱 직접적이고 풍부하게 표현할 수 있는 매체로서 고용되었다. 가령, 표현주의 연극에서 배우들은 심리적 상태를 대화로 기술하는 것이 아니라 - 얼굴 근육을 경직시키거나, 손을 짐승의 발톱처럼 뻗거나, 팔을 일상에서 사용하지 않는 각도로 굽히거나, 발작적으로 움직이는⁷²⁾ 등 - 고도로 수사적이고 과장된 몸짓을 썼다.⁷³⁾ 나아가서 이들은 신체 리듬, 자세, 그리고 상징적 제스처들을

71) Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892-1992* (London; New York: Routledge, 1993), 19 참고.

72) Ibid., 78 참고.

73) 이러한 연극은 당시 새롭게 조명받기 시작한 팬터마임(pantomime)과 표현주의 무용의 영향을 받은 것이기도 했다. 팬터마임에서의 양식화되고 과장된 무언의 제스처들은 훨씬 더 감각적이고 직접적으로 관객에게 정서를 표현하는 것으로 여겨졌는데, 사실주의 연극에서의 지성 및 논리가 중심에서 물러나며 감정이 공연의 구심점이 된 이 시기 연

통해서 원형적 감정들을 직접적인 육체적 용어로 변환시키는 움직임 테크닉들을 발전시켰다. 또한 상징주의자들은 이성적 사고 체계에 대한 부정적 인식을 바탕으로, 감각적이고 잠재의식적인 - 논변적 소통방식에 반대되는 - 직접적인 소통방식을 찾고자 노력했다.⁷⁴⁾ 크리스토퍼 인네스(Christopher Innes)에 의하면 이러한 과장된 제스처들은 “심리적 리얼리티에 대해 보다 강력한 인상을 주었고, 그 결과 종래의 배우들이 목소리를 꾸며내는 것보다 훨씬 더 집중적으로 정서의 영역을 보여 주었다.”⁷⁵⁾ 다.

반사실주의적 연극들에서는 그간 서양 연극을 지배해오던 문학 텍스트의 권위가 몸의 표현력에 의해 밀려났는데, 연출가 브세볼로드 메이어홀드(Vsevolod Meyerhold)는 스타니슬랍스키의 배우들이 언어텍스트를 적절한 신체동작을 통해 보여주려 했던 접근방법과 정반대로 몸 근육의 특정한 사용이 특정한 정서와 의미를 유발한다고 주장했다.⁷⁶⁾ 나아가서 몸은 감정을 가장 잘 표현할 뿐만 아니라 - 모순적이게도 - 보다 깊은 인간의 내면, 혹은 정신을 발견할 수 있는 장소로서 추구되었다. 아르토는 서양에서 연극은 그동안 개인들 간의 심리적인 문제나 사회적인 문제들에 집착해왔지만, 존재의 실상은 오히려 무의식 속에 있다고 주장하였다.⁷⁷⁾ 그는 무의식에 접근할 수 있는 방법으로서 언어, 혹은 이성이 아니라 보편적인 육체적 신호, 즉 ‘상형문자(hieroglyphs)’를 통해 감각적이고

극에도 영향을 준 것이다. (Richard Hornby, 146 참고.) 또한 피셔-리히테는 역사적 아방가르드 연극에서 언어대신 연행자의 신체가 공연을 지배했다고 주장하며 이러한 언어에서 신체로의 초점 이동의 원인 중 하나로 무용의 유입을 꼽았다. 몇몇 연극인들은 무대에서 언어가 달성할 수 없는 것들을 무용적 움직임들이 대신할 수 있다고 믿었기 때문이다. (Erika Fischer-Lichte, "From Theatre to Theatricality—How to Construct Reality," *Theatre Research International* 20, no. 2 (1995): 98 참고.)

74) Christopher Innes, 20 참고.

75) 크리스토퍼 인네스, *아방가르드 연극의 흐름*, 1892~1992, 김미혜 역 (서울: 현대미술사, 1997), 42.

76) 예를 들어 그는 넘치는 기쁨의 감정을 표현할 때에는 배우가 미끄럼틀을 타고 내려 오거나 재주를 넘는 것이 사실주의적 표현보다 더욱 효과적이라고 생각했다. (오스카 브로케트, 470 참고.)

77) Ibid., 463 참고.

제의적인 언어를 발전시켜야 한다고 주장했다. 그는 일어나는 감정들은 모두 육체적 용어로 옮겨져야 한다고 생각하였으며, 제스처, 얼굴 표현, 자세, 움직임, 음성과 호흡의 체계적이고 통제된 사용을 통한 정확하고 세세한 표현법을 추구하였다. 잔혹극에서 아르토는 의상, 조명, 음악, 소리 등의 시청각적인 무대 요소들의 사용과 함께 배우를 “마음의 선수(athlete of the heart)”라고 칭하며 리듬 훈련, 호흡법, 요가 등을 통해 육체적으로 훈련시킨 뒤 무대 위에 올렸다.⁷⁸⁾ 아놀드 애런슨(Arnold Aronson)은 아르토가 상징주의자, 표현주의자, 그리고 초현실주의자들과 더불어 연극을 통해 “이성적 정신을 뛰어넘어 정신을 잠재의식적인 것과 연계하려고 노력”했다고 설명한다.⁷⁹⁾

역사적 아방가르드 연극에서 의미의 중심은 문학텍스트에서 인간의 정신세계로 이동했으며, 이러한 과정 속에서 연행자의 몸 또한 그 표현력이 확장 되었을 뿐만 아니라⁸⁰⁾, 문학 텍스트의 내용을 전달하는 도구적 존재에서, 인간의 정신을 표현하는 주된 매체로 변모하였다.

2.1.3. 원초적이고 생물학적인 몸

두 차례에 걸친 세계대전을 지나 포스트모더니즘 시대에 이르러서 연극에서의 몸은 더욱 더 근원적인 측면에서 연구되었다. 특히, 전위적인 포스트모던 연극들⁸¹⁾에서 몸은 문명을 탈피한 원초적인 것으로 이해되었으며 퍼포먼스 장르에서는 몸의 생리학적이고 물질적인 성질이 보다 극단적으로 강조되었다.

이 시기에 몸에 대한 강조가 전면화하게 된 배경에는 세계대전으로 인한 문명 및 현 체제에 대한 환멸, 미디어의 발달, 그리고 후기구조주의를

78) Richard Hornby, 211.

79) 아놀드 애런슨, *미국의 아방가르드 연극*, 김미혜 역 (서울: 연극과 인간, 2015), 62.

80) 신체적 표현이 일상적 제스처에만 국한되어 있었던 사실주의 연극과 달리, 역사적 아방가르드 연극에서의 몸의 표현력은 비일상적 움직임들로까지 확장되었다.

81) 피셔-리히테는 이를 퍼포먼스 예술가들과 더불어 ‘네오-아방가르드(neo-avantgarde)’라고 명명하며, 레만은 비드라마적인 이러한 연극 시도들을 포스트드라마 연극 개념하에 다룬다.

둘러싼 담론 등이 있었다. 몸은 억압적인 사회로부터 초탈한 인류 공통의 자연적 존재, 또는 미디어의 인공적이고 가상현실적 세계와는 다른 어떤 진실된 존재로서 여겨졌으며, 포스트모더니즘 담론의 화두로 떠올랐다. 이러한 배경으로 인하여 이 시기의 실험적인 시도들은 역사적 아방가르드의 시도들과 구분된다. 건축이나 무용, 그리고 문학 분야에서와 달리 연극에서는 포스트모더니즘과 직접적으로 연관되어 설명되는 움직임이나 단체는 없지만, 본고에서는 세계대전 이후 포스트모더니즘의 패러다임 변화와 맞물려 일어난, 역사적 아방가르드와는 접근방법에서 결을 달리하는 시도들을 포스트모던 연극이라는 개념 하에 다루고자 한다.⁸²⁾

원형적 인간을 구현하는 것으로서의 몸은 이미 역사적 아방가르드에서부터 시작되었다고 할 수 있다. 예를 들어 아르토는 문명화된 사회가 “육체적이거나 자연스러운 모든 것에 악이라는 딱지를 붙여”왔다고 주장하며 반사회적이고 원초적인 몸을 연극을 통해 추구했었다.⁸³⁾ 포스트모더니즘 시대에 ‘네오아방가르드(neo-avantgarde)’ 또한 이러한 맥락에서 연극의 제의적 근원으로 돌아가서 관객과 양방향으로 교감하는 공동체적 소통의 장을 만들고자 하였다. 예를 들어 예르지 그로토프스키(Jerzy Grotowski)는 피상적인 개인의 차원 너머 무의식의 영역에 인류 보편적인 정신이 있다고 믿었는데, 연행자가 육체적으로 견딜 수 있는 극한까지 도달할 때 의식적 자아를 초탈하여 이러한 영혼의 순수한 상태에 도달할 수 있다고 생각했다.⁸⁴⁾ 그로토프스키는 『가난한 연극을 향하여

82) 이러한 포스트모던 연극인들의 대표적인 예로는 유제니오 바르바(Eugenio Barba), 리처드 셰크너와 퍼포먼스 그룹의 환경연극(Environmental Theatre), 주디스 말리나(Judith Malina)와 줄리안 벡(Julian Beck)의 리빙시어터(Living Theatre), 로버트 윌슨(Robert Wilson), 조셉 체이킨(Joseph Chaikin)의 오픈시어터(Open Theatre), 리처드 포먼(Richard Foreman)등이 있다.

83) 크리스토퍼 인네스, 101.

84) 아르토가 사회, 문명, 문화가 육체를 포함한 자연스러운 것들에 ‘악’이라는 딱지를 붙임으로서 엘리트들이 사회를 지배하기 위한 억압적인 기제로 본 것과 동일선상에서 그로토프스키 또한 문명화된 사회를 적대시 하며 개인들의 ‘사회적 가면’을 벗김으로써 보다 깊은 의미를 성취할 수 있다고 믿었고, 그것을 배우들의 실제 신체적 고문과 고행을 통해서 얻고자 하였다.

(Towards a Poor Theatre)』(2002)에서 자신의 연극을 언어가 아닌 “기호들과 소리가 지배하는 근본적인 언어”가 지배하는 장으로 정의하였다. “가난한 연극”에서 연행자는 그 신체적 현존으로서 더 이상 축소되거나 환원될 수 없는 본질적인 존재이며, 개인적 차이들이 상쇄된 공동체적 의식을 가능하게 하는 구심점이 되었다.⁸⁵⁾

한편, 유제니오 바르바(Eugenio Barba)는 ‘연극 인류학(Theatre Anthropology)’이라고 명명한 그의 작업에서 “조직된 공연 상황에서 인간의 행동이 육체적, 정신적으로 현존할 때 그 인간의 행동을 연구”⁸⁶⁾했다. 그는 일본, 인도, 발리 등 여러 문화권의 육체적 테크닉을 신경생리학적 차원에서 분석함으로써 모든 문화에 공통된 ‘표현 이전(pre-expressive)’의 원형적이고 육체적인 소통 방식을 개발하고자 하였다. 셰크너의 <디오니소스(Dionysus) 69>에서는 남녀 연행자들이 누워서 꿈틀거리고, 기어 다니고, 구르고, 서로 자유롭게 몸을 부딪치며 신음 소리나 구호를 반복적으로 외치며 원형적 이미지들을 만들어냈다. 여기서 배우들은 탄생, 성, 싸움과 광란 등의 제의적 과정들을 보여주었다. 셰크너의 작업에서 관객은 연극에 참여하는 일원으로서 배우와 신체적으로 접촉하고 직접적으로 소통했다. 전통적 연극에서 연극의 환영을 깨뜨리는 요소로 금기시되었던 배우와 관객 사이의 신체적 접촉은 관객으로 하여금 극중 인물에 몰입하는 것을 방해하고 배우의 신체 자체에 주목하게 만들었다. 리빙시어터(Living Theater)의 작업들에서 또한 배우들은 종종 나체로 등장하며 집단적이고 원형적인 육체적 이미지를 만들어냈다. 가령 커켜이 장작더미처럼 쌓아올려진 몸뚱이들과 충을 맞고 픽픽 쓰러지는 몸들은 아우슈비츠와 죽음 및 전쟁의 참사를 강렬하게 묘사했다.

피셔-리히테는 1960년대와 70년대 초반에 연행자의 몸, 특히 나체는 현존의 전형으로서 나타났다고 설명한다. 이때 배우의 현존은 극중 등장

85) 인네스는 “그로토프스키의 작품들은 모두 자아초월이라는 단 하나의 주제와 변주로 볼 수 있다”고 말한다. (크리스토퍼 인네스, 아방가르드 연극의 흐름, 1892~1992, 김미혜 역 (서울: 현대미술사, 1997), 243.)

86) Christopher Innes, 265.

인물로 대표되는 재현에 반대되는 것이었다. 극중 인물은 기존 연극에서 문학적 텍스트의 “권위적이고 통제적인 메커니즘”에 의해 결정되는 요소로서 배우의 몸에 대한 텍스트의 억압을 의미했다. 이러한 관점에서 포스트모던 연극은 배우의 몸을 재현의 사슬에서 해방시킴으로써 자연스럽게 진실된 육체적 실존을 성취하고자 했던 것이다.⁸⁷⁾

한편, 연행자의 몸은 1960년대 이후부터 새로이 등장한 퍼포먼스⁸⁸⁾라는 장르에서 원초적인 것도 떠나 물질 그 자체로서 다루어지기 시작하였다. 학자들은 대부분 퍼포먼스의 기원을 역사적 아방가르드의 실험적 연극과 시각예술분야에서의 전위적 시도들 - 즉 미래주의(Futurism), 다다이즘(Dadaism), 초현실주의(Surrealism) 등 - 이 혼합되어 도래한 것이라고 동의한다. 『퍼포먼스(Performance: A Critical Introduction)』(2004)의 저자 마빈 칼슨(Marvin Carlson)에 의하면 퍼포먼스란 연행자가 어떤 가상의 인물을 재현하는 것이 아니라 자기 자신의 몸을 기반으로 자서전적인 내용이나, 한 문화 혹은 세계를 살아가며 겪는 특정한 경험들을 의식적으로 관객에게 이벤트의 형식을 통해 보여주는 것이다. 퍼포먼스는 전통적 무대에 비해 - 공연의 필요성에 맞춘 몇 가지의 소도구나 가구, 그리고 많은 경우 나체로 대체되는 간소한 복장 등 - 최소화된 무대 배경이나 장치를 이용한다.⁸⁹⁾ 1960년대부터 20세기 후반까지 주

87) Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 147.

88) 퍼포먼스는 포스트모더니즘의 뚜렷한 현상들 중 하나로 간주되는데, 이는 퍼포먼스가 예술에서 형식적 구조가 어떤 작품의 고정불변한 의미를 결정해준다는 모더니즘적 사고를 근본적으로 전복시키기 때문이다(Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998), 21 참고.) 또한 퍼포먼스는 어떤 특정한 형태로서 분류되기를 거부하면서 이곳에서 저곳으로 끊임없이 이동하고, 완성된 결과물보다 과정을 중시한다는 점에서 포스트모더니즘적 이념을 공유한다(Nick Kaye, *Postmodernism and Performance* (New York: St Martin's Press, 1994), 22-23 참고.) 퍼포먼스라는 명칭은 1970년대에 들어서며 그러한 시도들이 하나의 장르로 통합되며 공식화되었다고 할 수 있으며, 초기 즉 1960년대에는 ‘해프닝(happening)’, 그리고 이후에는 몸이 강조되는 공연의 특성상 ‘바디아트(Body Art)’라고 불리기도 했고 이것은 현재에도 몇몇 학자들이나 특정 작품들에 한하여 사용되는 명칭이기도 하다.

89) Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction* (London; New York: Routledge, 2004), 5 참고.

로 갤러리 등에서 솔로로 공연된 퍼포먼스라고 불리는 장르 내에는 분류하기 어려울 정도로 다양한 종류의 공연들이 존재하는데, 칼슨은 연극적이라고 할 수 있는 퍼포먼스들을 두 갈래로 나눈다. 첫 번째 종류는 초기에 주로 뉴욕과 캘리포니아의 갤러리에서 오직 한명의 연행자에 의해 행해지던 것으로서 일상적인 소재를 사용하고 시공간에서의 몸의 활동을 강조하는 것이다. 그리고 이러한 몸의 사용은 자연스러운 행위에서부터 숙련된 신체적 기술, 혹은 극단적 시련과 고통을 견뎌내는 것까지 다양했다. 두 번째 부류는 연행자를 기반으로 하는 것이 아니라 테크놀로지와 미디어의 혼용을 통해서 비문학적이며 시청각적인 장관을 연출하는 것들이다.⁹⁰⁾

퍼포먼스에서는 물질과 감각성에 기반한 몸의 존재론이 그것의 장르적 특성을 설명하는 핵심적 부분이 된다. 또한, 퍼포먼스에서는 몸의 물질적 작용이 공통의 주제가 된다.⁹¹⁾ 예를 들어 퍼포먼스 초기에 이탈리아에서 피에로 만조니(Piero Manzoni)는 미술작품 대신 사람들의 몸에 서명을 함으로써 그들의 몸 자체를 예술작품화하였고, 영국의 그룹 길버트(Gilbert)와 조지(George)는 연행자들로 하여금 신화적 동상들의 고전적인 포즈를 취하게 함으로써 ‘살아있는 동상’을 전시했다. 한편 비엔나에서 헤르만 니치(Hermann Nitsch) 및 행동파들은(Aktionists) 나체와 피로 뒤덮인 디오니소스적 제의를 연출했다.⁹²⁾ 나아가서 크리스 버든(Chris Burden)은 <슛(Shoot)>에서 총으로 자신의 왼쪽 팔을 쏘게 했고, 지나 판(Gina Pane)은 1973년 <작가의 초상(Portrait of an artist)>에서 금속판 아래에 18개의 초를 켜놓고 그 위에 계속해서 누워있으면서 그

90) 이러한 두 번째 종류의 퍼포먼스는 코스텔라네츠(Kostelanetz)에 의하면 ‘혼합 미디어의 연극(Theatre of Mixed Means)’, 마랑카(Marranca)에 의해서는 ‘이미지 연극(Theatre of Images)’이라고 명명되기도 한다. (Ibid., 114 참고.)

91) 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 주로 사용되는 네 가지 전략을 나열한다. 첫째, 연행자와 그들의 역할을 뒤집는 것, 둘째, 연행자 개인 혹은 개인 및 개인의 몸을 강조하고 드러내는 것, 셋째, 몸의 연약함, 상처입기 쉬움, 그리고 결점을 보여주는 것, 넷째, 남녀가 반대 역할을 맡는 것이다(Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 82 참고.)

92) Marvin Carlson, 112 참고.

열기를 온몸으로 견뎌내는가 하면 자기 입을 베어 상처를 낸 다음 거기에서 나오는 피와 우유로 계속 입안을 행구어 냈다. 또한 미셸 주르냐크(Michel Journiac)은 푸딩에다가 미리 찢든 자기 피를 섞어 관객에게 권하기도 했다.⁹³⁾

이처럼 퍼포먼스는 대화, 내레이션, 캐릭터 등 ‘연극적’ 규율을 거부한다는 점에서 아르토의 이상을 공유하지만, 미니멀리즘과 반연극적 경향으로 말미암아 아르토가 추구한 비언어적 스펙터클마저 지양하면서 오히려 ‘시공간 속에 존재하는 몸의 작용’을 본질로서 추구한다는 점에서 보다 극단적이라고 할 수 있다. 또한, 퍼포먼스는 몸의 실재를 통해서 재현적 패러다임 자체를 강력하게 거부한다. 이처럼 포스트모던 연극 및 퍼포먼스는 배우와 관객 양면에서 육체성의 경험과 이러한 강렬한 감각적 자극에 대한 생리적이고 정서적인 반응을 중요시했다. 이는 큰 틀에서 몸이라는 매체를 연극의 중심으로 옮겨놓으려고 한 역사적 아방가르드의 시도들과 궤를 같이 하지만, 물질로서의 몸을 전면화했다는 점에서 몸의 독립적인 지위를 보다 부상시켰다고 평가할 수 있다.

93) 이경미, "현대공연예술의 수행성과 그 의미 - 사건으로서의 '몸'과 '공간'," *한국연극학* 31 (2007): 144 참고.

2.2. 해체의 대표적 양상들

2.2.1. 물질성의 강조를 통한 탈기호화

위상이 제고된 연극 공연에서의 물질적 요소들은 포스트모던 연극에 와서는 기존 연극의 기호학적 의미 구현 메커니즘을 부정하거나 극복하는 것으로까지 이어졌다. 파트리스 파비스(Patrice Pavis)에 의하면 기존의 연극, 특히 서양의 주류 연극이었던 사실주의 연극에서는 모방을 통해 실재를 얼마나 가깝게 재현하는지, 즉 기표와 기의 사이의 간극이 얼마나 좁느냐에 따라 공연의 우수함이 평가되었다.⁹⁴⁾ 배우들은 관객에게 미리 정해진 특정한 의미를 전달하기 위해 일련의 연극적 규율에 따라 몸을 사용하였고, 관객은 무대 위에 일어나는 일을 자세히 보고 들음으로써 그것이 어떤 것을 지시 혹은 의미하는지 해독하도록 요구받았다.⁹⁵⁾ 그렇게 해서 각 장면에서의 기표들이 의미하는 바가 올바르게 전달되어야만 관객에게 의도된 정서나 생각을 불러일으키는 효과를 가졌고, 관객은 모두 작품을 동일하게 이해할 것으로 간주되었다. 여기에서 몸은 기표로서 기능하기 위해서 형성되고 훈련되었다.⁹⁶⁾

전통적 연극에서 무대 위의 모든 오브제 및 연행자의 개별적 수행들이 어떤 의미를 전달하기 위한 기표로서 존재했다면, 포스트모던 시대에 와서는 그러한 기호학적 혹은 해석학적 구조 자체가 부정되었다. 여기에서 연행자의 몸을 비롯한 공연의 물질적 요소들은 각자 독립성을 가진 매체로 인식되기 시작하였고, 그것들이 발현하는 감각적 자극은 공연의 텍스트적인 의미 생성을 무효화시키는 효과를 가진 것으로서 평가된다. 이러한 맥락에서 레만은 연극이 의미론적인 몸을 극복하면서 “감각성이 이해하는 것을 무력화시킨다(sensuality undermines sense)”고 주장한다. 이러한 사고의 배후에는 어떤 것을 감각적으로 느끼는 것과 지성적으로 받아

94) Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 185 참고.

95) Erika Fischer-Lichte, “From theatre to theatricality,” 102 참고.

96) Hans-Thies Lehmann, 162 참고.

들이는 것은 별개의 영역이라는 인식이 존재하는데, 공연에서 물질성이 강조되어 관객에게 감각적으로 호소하는 부분이 커지면, 공연을 ‘읽거나’ 해독하려는 활동은 적어진다. 여기에서 해독이란 공연을 기호학적으로 이해하는 것을 의미한다. 따라서 연극 공연에서 물질성의 강조는 기호학적 의미 구현에 반대되는 것으로 나타난다. 레만은 중심적 연극 기호인 연행자의 신체가 “지시하기를 거부”하며 포스트드라마 연극은 아우라를 가진 현존(auratic presence) 및 강렬한 순간들을 통해 전시되는 “자기충족적인 신체성”으로 나타난다고 주장한다.⁹⁷⁾ 가령, 로버트 윌슨(Robert Wilson)의 연극에서는 연행자들의 신체 동작이 슬로우 모션으로 수행됨으로써 “기호로서 지각하는 것이 불가능해지고, 다만 움직임으로서 지각된다.”⁹⁸⁾ 테오도로스 테르조폴로스(Theodoros Terzopoulos) 연출의 <안티고네>(2015)에서는 특정 극중 인물의 재현을 담당하지 않는, 일제히 검은색 바지만을 입고 있는 다수의 연행자들이 바닥을 기고, 일렬로 서서 고개를 좌우로 흔들거나 오랫동안 입을 벌리고 정지 상태에 있는데, 군무와도 같은 이러한 추상적인 움직임과 소리들은 어떤 기의로 연결되기를 거부한다. 여기에서 관객은 텍스트 상의 어떤 의미를 부여하는 것이 어려워지며, 이로써 공연이 만드는 분위기와 시각성에 압도될 뿐이다. 김방옥은 이 공연에 대해 “대사를 거의 포기한 채 몸과 근육의 느리고 처절하고 고통스런 단순한 움직임과 반복이 주는 현존감과 통감각적 효과를 통해 관객을 알 수 없는 충격에 빠뜨렸”⁹⁹⁾다고 설명한다. 더불어 피와 땀, 오줌 등 인간의 체액이 난무하는 얀 파브르(Jan Fabre)의 <눈물의 역사(History of Tears)>(2005)에서도 공연은 해석되기보다 물질성으로 관객의 감각을 자극한다. 여러 개의 큰 유리병을 몸 곳곳에 끼고 운신하고, 유리병 위에 몸이 위태롭게 올려지고 학대당하는 연행자들의 몸은 구체적인 메시지를 전달하기보다는 물질성을 노골적으로 전시하고 관객에게 감각적인 충격을 준다.

97) Ibid., 95.

98) 에리카 피셔-리히테, “번역 연재: 기호학적 차이. 연극에서의 몸과 언어-아방가르드에서 포스트모던으로,” 심재민 역, *연극평론* 37 (2005): 253.

99) 김방옥, “무대 위의 남성의 몸: 재현, 현존, 해체,” 23.

물질성의 강조를 통한 탈기호화는 오늘날 논의되고 있는 주요한 연극 미학 개념들로 이어진다. 일례로 ‘현존’은 연행자의 신체 자체가 순수하게 부각됨에 따라 무의미론적인(asemantic) 것으로 여겨진다.¹⁰⁰⁾ 존 에릭슨(Jon Erickson)은 저서 『사물의 운명(The Fate of Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry)』(1995)에서 현존을 언어와 상반되는 성질을 가진 것으로 설명하며¹⁰¹⁾, 현존은 침묵 속에서 가장 분명하게 드러난다고 말한다. 여기에서 언어는 기호학의 토대가 되는 요소로서, 현존 역시 기호학적 의미 구현 방식에 대립되는 효과로서 이해할 수 있다. 더불어, 오늘날 연극 미학의 화두라고 할 수 있는 수행성 역시 기호론적 의미에 반대되는 개념이다. 수행성은 연행자의 현존하는 신체를 기반으로 하는데¹⁰²⁾, 이 개념 하에는 두 가지 차원에서의 의미 형성이 가능하다. 공연에서 이루어지는 개별적 행위들은 첫째, 그러한 순수하게 신체적인 행위 그 자체만을 지시하거나(자기지시성self-referentiality), 둘째, 관객의 자유로운 연상 작용에 의해 무수하게 다양한 의미들과 연관되어질 수 있다.¹⁰³⁾ 여기에서 생산되지 않는 것은 기존의 기호학적 의미 구현이다. 다시 말해서, 개별적 수행들은 미리 정해진 단일한 의미는 갖지 않는 것이다. 가령, 미하엘 탈하이머(Michael Talheimer)의 <에밀리아 갈로티>(2002)에서 연행자들은 복도 형식의 무대에 마치 모델이 런웨이를 걸듯이 등장하는데, 이는 연

100) Erika Fischer-Lichte, "From Theatre to Theatricality—How to Construct Reality," 101.

101) Jon Erickson, *The Fate of Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*, (University of Michigan Press: 1995), 63.

102) 수행성의 미학은 연행자의 몸을 기반으로 한 신체성(corporeality) 및 체화(embodiment)를 작동원리로 삼는다. 여기에서 신체성 혹은 몸성이란 정신적 활동에 수반되는 수동적인 존재로서의 육체를 넘어 주체성을 가진 능동적인 주자로서의 신체를 일컫는 용어이다. 또한 체화는 이러한 감각적인 몸속에 살아가는 느낌에 대한 의식화된 신체적 구현이라고 할 수 있다. (Jennifer Parker-Starbuck, Roberta Mock, 212 참고.)

103) 이러한 의미에서 피셔-리히테는 퍼포먼스가 기존 연극처럼 미리 정해진 고정적 의미를 관객에게 전달하는 것이 아니라, 연상작용, 기억, 그리고 환상을 촉진하고 연행자와 관객 사이의 감각적 소통을 기반으로 하며, 선존하는 질서나 현실과 가상 사이 경계를 교란시킨다고 주장한다. (Erika Fischer-Lichte, "Reversing the Hierarchy between Text and Performance," *European Review* 9, no. 3 (2001): 289 참고.)

행자들의 현존 효과를 증폭시킨다. 말없이 무표정하게 등퇴장로를 오가는 연행자들의 신체를 바라보는 동안 관객은 연행자와 극 중 인물에 대한 인상을 자유롭게 구상하며 작품과 연행자들이 주는 이미지와 분위기를 내면화할 수 있다. 작품에서 대사는 등장인물들에 의하여 무감정하고 매우 빠르게 발설되며 텍스트로서 전달되기보다 말을 하는 하나의 행위로서 수용된다.

현존, 수행성 등 연극에서 물질성의 강조를 기반으로 하는 비재현적 패러다임은 연극이 의미를 생산하는 메커니즘에 있어 새로운 가능성을 열어주었다. 피셔-리히테에 의하면 이러한 연극에서 관객은 공연에서 존재하는 무수한 기호들을 각자의 선택에 따라 자유롭게 감각적으로 음미할 수 있을 뿐만 아니라, 기호들의 미리 정해진 지시대상이 없기 때문에 각자 어떠한 의미든 부여할 수 있게 된다. 의미는 연행자 혹은 작가가 결정하여 관객에게 일방향적으로 제시되는 것이 아니라 관객의 지각 혹은 인식 자체가 그것을 대체한다는 점에서 관객의 권위는 상승하고, 공연에서 발현될 수 있는 의미는 다양해진다. 하지만 고정적인 의미를 벗어난 몸에 대한 비판적인 시각들도 존재한다. 예를 들어 셰퍼드는 포스트모던 연극에서의 몸이 기존의 전통적 연극에서의 몸과 본질적으로 다르지 않음을 주장하며,¹⁰⁴⁾ 현대 연극에서 몸의 존재론이 변화한 이유가 연극이론계에서 흔히 통용 되는 것처럼 단순히 텍스트로부터의 해방이라고 하는 것은 지나치게 추상적이거나 형식주의적인 생각이라고 지적한다.¹⁰⁵⁾ 한편, 파비스는 오늘날 연극학에서는 기표와 기의 사이의 안정적인 관계가 붕괴됨에 따라 기호학이 어려움에 직면했음을 인정한다. 하지만 모방에 대한 불신에서 시작한 아방가르드는 연극의 재현적 의미체계를 교란시키기는 했지만, 그것을 대체할 자신만의 고유한 연극 언어 체

104) 그는 포스트모던 연극에서의 몸이 주체성을 가진 감각의 덩어리로 취급되는 것에 대해 역사적 아방가르드 연극 이전의 몸은 어떠한 기준에 의해서 그렇지 않았다고 평가될 수 있는지에 대한 물음을 던진다. 몸은 아주 오래전부터 기호를 수반하는 물질로 존재함으로써 의미를 발현하는 목적을 달성하기 위한 임무 속에서 통제되어왔다. 이러한 서양 문화 속에서 기호 체계를 떠난 몸의 순수한 육체적 현존이라는 것이 과연 가능한 것인지에 대해 그는 반론한다(Simon Shepherd, *Theatre, Body and Pleasure*, 135).

105) Ibid., 28 참고.

계를 발견해내지 못했다고 지적한다. 그는 아르토의 예를 들며 기호체계를 벗어나려고 하는 모든 전위적 시도들은 결국에는 그것에 굴복하고 만다고 주장한다. 아르토가 내세운 언어에서 해방된 ‘무대 이미지’나 ‘상형 문자’처럼 자신만의 고유한 언어를 발명하고자 하는 모든 예술적 시도들은 마치 알파벳이 약속된 언어구조 내에서만 의미를 획득할 수 있듯이 기호학을 떠나서는 사어가 되거나 그러한 시도의 처음 의도와는 다르게 또 다른 구조 속으로 유입된다는 것이다. 이러한 맥락에서 현대 연극은 여전히 기호학 및 재현의 시대에 속하는 것으로 이해될 수도 있다.¹⁰⁶⁾

『기호체계로서의 연극(Theatre as sign-system: A Semiotics of Text and Performance)』(2007)의 저자 일레인 애스톤(Elaine Aston)과 조지 사보나(George Savona)는 기호를 읽는 것은 “우리가 세상을 이해하는 근본적인 방식”이라고 언급하며 퍼포먼스와 같은 경우 “혼란된 연극적 기호체계를 제시”하고 관객은 이를 통한 비상식적인 것의 경험이 공연을 보는 목적이 된다고 설명한다.¹⁰⁷⁾ 이러한 맥락에서, 포스트모던 연극이 몸의 물질성의 강조를 기반으로 기존의 기호학적 패러다임과 완전히 결별하였는지에 대한 연극 내에서의 자기비판적 성찰의 필요성이 제기된다고 할 수 있다.¹⁰⁸⁾

106) 이러한 의미에서 우리는 아직 “포스트-아방가르드가 아닌 아방-포스트모더니즘의 시대에 있는” 것이다 (Patrice Pavis, 191).

107) “[...] offer a theatrical sign-system in chaos, where pleasure for the spectator relies on delighting in the experience of non-sense.”

Elaine Aston, George Savona, *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance* (London; New York: Routledge, 2007), 99-101.

108) 이외에도 많은 학자들이 연극적 틀 안에서 행해지는 모든 것들은 기본적으로 기호이며 보는이로 하여금 ‘읽혀져야’ 하는 것이 옳다는 것에 동의한다. 예를 들어 혼비는 연기관 기본적으로 어떤 것을 “지시(signify)”하거나 “의미(mean)”하는 것이고 관객은 이를 마치 텍스트를 읽듯이 “독해(read)”하는 것이라고 말한다(Richard Hornby, 205). 나아가서 로직의 기호학 자체가 원래부터 연극의 텍스트에만 집중하고 배우의 몸은 완전히 무시해왔었다는 지적은 연극에서 몸 또한 기호학과 같은 의미체계 속에 통합되어 이해될 수 있는 가능성 또한 제시한다(Eli Rozik, 174 참고.)

2.2.2. 내러티브에서 이미지의 감각성으로

서양 연극에서는 초기에는 문학텍스트, 즉 희곡이 가장 중요한 요소로 여겨져 왔지만 점차 그것을 어떻게 재현하느냐, 즉 물질적 상연의 방식이 더욱 중요한 것으로 대두하였다. 고대 그리스 비극 이래로 서양의 전통적 연극에서는 극을 이끌어 나가는 중심적인 ‘이야기’, 즉 플롯이 가장 중요한 역할을 하였다. 공연은 정해진 플롯의 전개에 따라서 ‘발단-전개-위기-절정-결말’ 등의 서사 구조에 맞추어 각 장면들의 사건 및 분위기를 조정하였다. 또한 그리스 비극에서는 배우들의 대사와 더불어 ‘코러스’ 군단이 무대 한켠에서 내레이션의 형식으로 장면들에 대한 보조적인 설명까지 해 줄 정도로 언어적 소통방식은 연극 공연에서 필수적인 요소였다.¹⁰⁹⁾ 하지만 역사적 아방가르드 연극에서부터 연행자의 몸이 공연의 중심으로 들어오면서부터 극의 장면들은 대사가 없이도 이해가 가능하게 되었다.¹¹⁰⁾ 문학텍스트에 기반한 내러티브의 구현 보다는 인간 내면의 표현을 중시한 당시의 연극 공연들에서는 신체적인 움직임이 이를 더욱 잘 표현할 수 있는 매체로서 채택되었던 것이다.¹¹¹⁾ 나아가서, 반사실주의 연극들은 새로운 연극을 개발하기 위한 일환으로써 조명, 무대 배경 및 오브제 등 공연의 물질적 요소들을 더욱 다양한 방식으로 구현하였다.¹¹²⁾ 이러한 과정 속에서 감각에 보다 직접적으로 호소하는 공연의 시

109) 그리스 비극에서 공연은 크게 소리와 장경이라고 하는 청각과 시각의 두 가지 요소로 이루어졌는데, 여기에서도 우선적인 표현수단은 희곡의 언어텍스트를 전달해주는 대사 및 코러스를 포함한 소리이고, 그 다음으로 배우의 신체동작, 춤, 의상, 대소도구 및 조명을 포함하는 장경이 상연을 완성한다. 또한 연행자의 음성과 발성능력이 최고의 자질로 평가받을 정도로 청각적인 부분이 중요했었다.

110) Erika Fischer-Lichte, "From Theatre to Theatricality," 98 참고.

111) 역사적 아방가르드 연극인들은 새로운 연극을 개발하기 위한 일환으로써 조명, 무대 배경 및 오브제 등 공연의 물질적 요소들을 더욱 다양한 방식으로 구현하였다. 언어는 그것이 의미하는 대상들과의 ‘일치’의 관련을 맺는 반면에, 신체적 제스처는 그것이 표현하는 대상과 ‘유사성’의 관계를 맺는다. 제스처는 감정을 자신의 이미지 기호로서 직접 묘사할 수 있기 때문에 언어보다 우월한 표현력을 가진 것으로 평가되었다. (에리카 피셔-리히테, "번역 연재: 기호학적 차이. 연극에서의 몸과 언어-아방가르드에서 포스트 모던으로," 심재민 역, 연극평론 37 (2005): 240 참고.)

112) 예를 들어 연출가 고든 크레이그(Gordon Craig)는 연출가가 자신의 의도하는 작품

각적인 요소들은 그 묘사적 기능에서 언어를 대체하게 되었다. 이는 곧 연극 공연에서 집중의 대상이 등장인물들 사이의 주고받는 대사, 즉 청각적인 것에서부터 연행자의 몸을 비롯한 무대 위의 시각적인 요소들로 옮겨갔음을 의미하기도 한다. 가령, 희랍 비극 공연에서는 배우의 음성과 발성능력이 최고의 자질로 평가받을 정도로 대사의 청각적인 전달이 중요했다면, 사실주의 연극에서는 상연의 사실적인 연출방식이 요구됨에 따라 희곡 작가를 제치고 연출가의 지위가 상승하기 시작했으며, 이미지에 대한 강조는 1970년대 퍼포먼스의 주된 흐름으로도 나타났다. 퍼포먼스는 해프닝이나 개념미술 등 시각예술을 그 근원으로 삼을 뿐만 아니라 - 연행자의 생물학적 신체를 강조하는 부류와 더불어 - 테크놀로지와 미디어의 혼용을 통해 비문학적이고 시청각적인 이미지를 전시하는 부류가 하나의 뚜렷한 경향을 이룬다.¹¹³⁾

언어에서 이미지로의 이동은 현대 연극에서도 주된 흐름으로 자리 잡았다. 레만은 “드라마적인 몸은 [극적] 갈등의 매개체였던 반면에, 포스트드라마적인 몸은 그 고통의 이미지를 제시한다”¹¹⁴⁾고 주장한다. 또한, 강렬한 신체성만이 부각되어 몸이 절대화되는 포스트드라마 연극에서 연극은 논리적인 구조를 가지지 않는다.¹¹⁵⁾ 레만은 이를 ‘종합의 중지’라는 개념으로 설명하는데, 이는 결합하고 완결시키는 지각 대신에 파편적이고 개방된 지각을 함으로써 연극에서 사건 진행의 총체적인 구조가 포기되는 것을 말한다.¹¹⁶⁾ 또한 피셔-리히테는 퍼포먼스에서 생성되는 의미들이 “언어적 표현으로서 파악되는 것을 교묘히 피해간다”¹¹⁷⁾고 주장한다. 이와 같은 반언어적인 연극적 시도들은 극에서의 선형적 내러티브 및 인과관계 등 ‘논리적’ 흐름을 파괴하고, 이를 이미지들의 감각성 및

세계를 선, 색, 리듬, 의상, 장치, 및 부피를 이용해서 창조해야 한다고 주장했다.

113) Marvin Carlson, 114 참고.

114) Hans-Thies Lehmann, trans. Karen Jürs-Munby, *Postdramatic Theatre* (Abingdon, [England]; New York: Routledge, 2006), 163.

115) Ibid, 96 참고.

116) 김형기, *포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할: 수행적인 것의 미학의 성과와 한계* (서울: 푸른사상, 2014), 37 참고.

117) Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 147.

비논리적인 콜라주로 대체한다.

특히 로버트 윌슨의 연극에서 이미지는 내러티브에 선행하는 요소로 부각된다. <셰익스피어 소네트>(2009)에서 연행자들은 가면을 쓰고 기하학적 형태의 의상을 입으며, 선과 면, 색상만이 부각되는 미니멀리즘적 무대배경 앞에 등장한다. 이들은 대사도 말하지 않으며 광활한 무대 속 하나의 오브제 혹은 건축학적 요소들로서 부각된다. 더불어 윌슨의 작업들에서 비일상적 제스처를 극단적으로 느리게 행하거나 정지해있는 연행자들은 형식미가 부각된 배경과 더불어 마치 활인화 혹은 어떤 회화 작품처럼 시각성이 두드러진다. 이와 마찬가지로 타두즈 칸토르(Tadeusz Kantor)의 작업들에서 또한 연행자들은 말과 행동이 없이 마네킹처럼 존재하며 공연은 내러티브보다는 하나의 이미지로서 나타난다.¹¹⁸⁾ 이처럼 연극에서 몸과 물질성에 대한 강조는 언어를 통한 스토리텔링 기능을 거부하며 점점 더 감각성이 두드러진 이미지로 이행한다.

2.2.3. 공연의 퍼포먼스화와 무감각한 몸

몸을 강조하는 연극은 형식적 측면에서 퍼포먼스를 닮는다. 퍼포먼스 장르는 ‘반연극(anti-theatre)’의 이념 하에 출범하였다고도 할 수 있는데, 반연극성이란 연극의 근본적 속성인 재현을 거부하는 것이다. 이렇게 비재현을 목표로 하는 연극은 다음과 같은 특징들을 나타낸다. 첫째, 예술과 일상 사이 경계가 허물어진다. 연극은 더 이상 일상과 구분되는 가상세계를 묘사하지 않으므로 연행자는 어떤 등장인물로서가 아닌 그 자신의 몸으로 나타난다. 예를 들어 크리스토프 슐링엔지프(Christoph Schlingensief)의 설치 퍼포먼스 <7 구역-마태수난곡(St. Matthew's Expedition)>(2006)에서 연행자들은 공연에서 어떤 것을 해야 할지 지시받지 않은 채, 퍼포먼스와 콘서트 등을 시시각각 펼쳤다.¹¹⁹⁾ 여기에서 연행자들은 마치 실제로 그 공연 공간에서 생활하는 것과 같은 착각을 주

118) 김명찬, 331 참고.

119) Tara Forrest, Anna Teresa Scheer, *Christoph Schlingensief Art Without Borders* (Bristol: Intellect, 2010), 178 참고.

며 일상과 예술 사이 경계를 흐린다. 여기에서 관객은 천막과 철제 등으로 이루어진 복잡하고 거대한 공연 구조물 사이를 마치 박물관을 구경하듯 다니게 된다. 철 구조물, 오래된 텔레비전, 침대, 흙 등 공연 공간을 가득 채운 이해불가의 물건들과 곳곳에서 동시다발적으로 행해지는 퍼포먼스를 마주하게 되는 관객은 이질적인 공간에 있다는 것 외에 어떤 서사나 연결성을 찾을 수 없고 오로지 파편적으로 존재하는 물건과 행위들만을 경험하게 된다. 둘째, 관객이 공연에 직접 참여하게 된다. 연행자들은 신체의 물질성을 노골적으로 표출함으로써 관객에게 감각적 충격을 준다. 이러한 충격은 기존 연극과는 다른 차원에서의 ‘낯설게 하기’ 효과를 가진다. 이와 관련하여 김기란은 연행자의 몸이 그것을 “경험하는 관객들에게는 인지의 충격, 낯선 정서적 반응을 일으키는 ‘살’의 문제로 귀결된다”¹²⁰⁾고 설명한다. 몸의 감각을 통한 관객과의 소통은 펠릭스 루커트(Felix Ruckert)의 <은밀한 서비스(Geheime Service)>(2002)에서 극대화된다. 이 공연에서 관객은 눈이 감긴 채로 등장하여 연행자의 손에 이끌려 이동하게 되고, 예고 없이 연행자와 신체적 접촉을 하게 된다. 관객의 몸과 그것이 감각하고 인지하는 것이 공연의 목적이 되는 것이다.¹²¹⁾ 공연이 관객에게 주는 충격은 ‘제4의 벽’을 무너뜨리며 때로는 관객 모독으로까지 나아간다. 셋째, 몸을 비롯한 모든 매체들은 각기 독립적인 지위를 가지며, 공연은 총체적으로 이해되는 것을 거부하며 파편화한다. 즉, “드라마 텍스트, 배우의 몸, 무대 조명, 소리 등은 각기 독립적으로 무대 위에서 강력한 에너지를 전달하기 위해 현존”¹²²⁾하는 것이다. 또한 레만은 기존의 드라마적 연극이 실제 세계에 대한 하나의 모델로서 완결된 전체성으로 존재했다면, 해체 이후 연극은 이러한 완결 혹은 종합을 중지하고 과정, 단절, 및 다원성을 특징으로 한다고 설명한다.¹²³⁾ 몸의 연극은 위와 같은 특징들을 통해서 재현이 아닌 제시, 현존 및 강렬한 현재적 순간들로서 이해되고자 한다. 나아가서 오늘날 공연예술은 비재

120) 김기란, “몸을 통한 재연극화와 관객의 발견(1): 현대 공연예술의 몸 이론과 관련하여,” *드라마연구* 25 (2006): 47-48.

121) 이경미, 159 참고.

122) 이재민, 143.

123) Hans-Thies Lehmann, 22-25.

현을 공통적인 기치로 내거는 퍼포먼스 장르의 이러한 특징들을 점차 더 도입하여 사용한다는 점에서 퍼포먼스화한다고 말할 수 있다.

퍼포먼스와 몸의 연극에서 몸은 종종 생각이나 감정이 없는, 즉 무감각한 모습을 띤다. 여기에서 몸은 문학텍스트를 벗어날 뿐만 아니라 감정이나 정서도 담지 않는 것이다. 예를 들어 1970, 80년대 퍼포먼스 공연들에서 몸은 화상을 입거나 총에 쏘이거나 피부가 찢겨지는 등 극단적 고통에 처해지지만 연행자들은 슬퍼하거나 심지어 고통에 괴로워하는 모습도 보이지 않는다. 이는 몸을 철저하게 생리학적인 물질로 나타내기 위한 것에서 기인한다. 나아가서 몸은 특정한 국적이나 문화 등 사회적인 맥락도 초탈한 중립적인 존재로서 부각된다. 무감각한 신체들은 월슨의 <레옹세와 레나>(2003)에서도 나타나는데, 인성기는 극 중 등장인물들이 “탈주체화”되어 있어 “동일한 자동인형”처럼 보이게 한다고 설명한다.¹²⁴⁾ 또한 표정이 제거되어 있는 이들은 초인형처럼 기계적인 존재로 나타난다.¹²⁵⁾

하지만 퍼포먼스에서 특징적인 신체적 노출이나 나체, 연행자들의 무신경하거나 비감정적인 태도, 위협과 폭력을 전시하는 대담함, 그리고 명상적인 차분함 등은 초기에는 참신한 표현법들이었지만 시간이 지나면서 반복을 통해 하나의 연극예술적 형식으로 고착화되어간다고 할 수 있다. 몸 또한 이데올로기가 가장 뚜렷하게 각인되는 한 매체임을 상기했을 때¹²⁶⁾, 나체 및 몸의 즉물적인 면이 강조되는 연극은 문학의 범주로부터의 해방, 혹은 몸을 노골적으로 드러내는 것을 금기시하는 문명사회로부터의 이탈을 찬양하는 하나의 문화적 현상으로서도 이해될 수 있을 것이다. 가령, 희랍 비극에서는 연기자들의 장엄함과 대사를 말하는 발성능력이, 멜로드라마에서는 감정적이고 과장된 연기가 하나의 정해진 스타일 혹은 표본으로 작용하였듯이, 현대 연극에서 몸을 드러내는 무심한 태도

124) 인성기, “포스트모던 연극의 수행론적 기표작용,” *독어교육* 33 (2005): 316.

125) Ibid, 317-319 참고.

126) 셰퍼드는 “연극은 관객으로 하여금 특정한 몸을 비하하거나 찬양하게 함으로써 한 사회가 몸에 관한 가치를 구성하고 할당하는 메커니즘에 기여한다...[그러므로] 연극에서의 몸은 이데올로기적이다”라고 주장한다. (Simon Shepherd, *Theatre, Body and Pleasure*, 32.)

또한 관행화되는 것이다. 퍼포먼스의 경우에는 전통적 연극의 작동원리에 위배되는 것, 혹은 사회적 규범으로 받아들여지는 것들을 의도적으로 파괴하는 행위가 그것의 규범이 된다.

몸은 연극사적 흐름 속에서 문학 텍스트에 종속된 도구적 존재에서 감정을 구현하는 주된 매체로, 그리고 생물학적인 물질 그 자체로서 변모해왔다. 이는 연극에서 점점 더 재현적 성격 보다는 수행적 성격을 강조하는 경향과 맞물리며 기호로서의 몸의 의미상실을 가져왔다. 따라서 몸을 중심으로 하는 포스트드라마적 공연들은 전통적, 혹은 총체적 의미의 구성을 의도하지 않거나 방해하는 양상으로 나타난다. 구체적으로, 이러한 대표적인 특징들은 물질성의 강조를 통한 탈기호화, 내러티브를 차단하는 감각적 이미지들의 향연으로서의 공연, 그리고 퍼포먼스적 형식 속에서 나타나는 무감각한 몸 등으로 나타난다. 그리고 이는 다음 장에서 다루어질 발츠의 작업들과 형식적 측면에서의 공통점을 가진다. 하지만 역시 몸과 물질성을 중심으로 하는 발츠의 공연들은 이러한 포스트드라마적 형식을 가지면서도 기호학적이거나 총체적인 의미를 의도하고 구성한다는 점에서 차이가 있다. 즉, 발츠의 작업에서는 드라마적 연극에서의 의미와 포스트드라마적 연극에서의 의미가 동시에 다층적으로 발생하는 것이다. 따라서 3장에서는 발츠의 대표적인 작품들의 분석을 통해서 몸과 물질성이 강조된 공연이 어떻게 다양한 방식으로 의미를 구현하는지 구체적으로 제시하고자 한다.

3장. 사샤발츠와 게스트의 공연에서 나타나는 몸과 의미의 재구성

3.1. <육체(Körper)>

3.1.1. 주제로서의 해체

<육체>는 발츠가 샤우뷔네 극장 예술감독으로 임명된 이후 선보인 첫 작품으로서 2000년에 초연되어 현재까지 그의 단체가 전 세계적으로 200회 넘게 공연한 대표적인 레퍼토리이다. 작품은 단체의 소피엔잘레 상주 시절인 1990년대 초반부터 연행자 개개인의 즉흥을 통해서 안무를 구성한 연습 작업들 ‘다이알로그(Dialogue)’ 1과 2를 통해 지속적으로 연구되어왔다. 또한 1999년에는 당시 베를린에 다니엘 리베스킨트(Daniel Libeskind)에 의해 새롭게 디자인되어 아직 공개적으로 개방되지 않은 유대인 박물관에서 리허설 작업을 거쳤다. 인터미션 없이 90분에 걸쳐 진행되는 이 공연에서는 13명의 남녀무용수가 줄곧 나체로 등장하여 바닥에 떨어지고, 기이한 신체 형상을 만들기도 하고, 대사를 말하기도 한다. 총 29개의 장면들을 통해 다양한 이미지들이 개별적 에피소드 혹은 콜라주 형식으로 자유롭게 구성된 이 작품은 무용으로도 연극으로도 분류하기 애매한 퍼포먼스이다. 연행자는 대다수가 무용 전공 출신이지만 무용이라고 할 수 있는 것은 작품에서 매우 부분적이며, 듀엣이나 트리오의 안무가 군데군데 삽입되어 있을 뿐이다. 또한 몇몇 연행자들에 의해 가끔 대사들이 말해지기는 하지만 이 역시 논리적 인과관계나 문맥과 동떨어져있다. 나아가서 작품의 무대, 음악, 조명 등은 각기 자신만의 독특한 성질을 갖고 있어 독립적으로 부각되거나 연행자들의 행위와 융합되기도 하며 자유롭게 활용된다. 무대 장치로는 텅 빈 바닥 한복판을 가로질러 12미터 높이의 거대한 벽이 하나 세워져있을 뿐이다. 의상으로는

정장, 속이 들여다보이는 무정형의 천 조각, 하얀색 속옷, 바닥까지 내려오는 귀걸이, 발을 가리는 커튼 같은 검은색 치마 등으로 일상복과는 거리가 먼 독창적인 소품들이 사용된다. 또한 음악은 한스 페터 쿤(Hans Peter Kuhn)에 의해 작곡된 것으로 몸속 액체가 움직이는 소리, 꼬르륵 거리는 소리, 마찰이나 충격음, 공장에서 무언가를 찍어내는 것 같은 쇠소리의 기계음, 오르간 소리, 그리고 긴 침묵 등으로 이루어져 있다. 공연 내내 연행자들이 자신의 나체를 그대로 드러내고 여러 가지 난해한 자세나 동작들을 수행해내는 이 작품은 7분 동안 박수갈채를 받기도 했다.

공연의 각 요소들이 기존의 형식에 구애받지 않고 파편적이고 독립적으로 존재한다는 점에서 이 공연은 포스트드라마적 형식을 갖는다. 하지만 <육체>에서는 연행자들의 신체를 중심으로 한 고도로 감각적인 무대를 통해서 더욱 강렬한 의미들이 생성된다. 그 중 하나로 이성중심주의 혹은 언어중심주의에서 해방된 몸의 양상들, 즉 ‘해체’ 자체가 주제로서 제시된다. 몸과 의미의 분리 및 해체는 포스트모더니즘 시대에 몸과 물질성을 강조한 공연들에서 하나의 메타연극적 의미로 작용하였다. 이는 특히 물질적 몸의 강조가 가장 극단적으로 추구되었던 퍼포먼스 장르의 등장 과정 속에서 규명될 수 있는데, 퍼포먼스 장르의 성립 자체는 반연극의 이념을 통해서 가능했었다. 오스랜더는 퍼포먼스가 그것의 조상격인 재현적인 연극을 반대하고 몸과 현존을 강조함으로써 자신의 매체고 유성을 획득했다고 지적한다.¹²⁷⁾ 이러한 부분은 실제 몸을 강조한 공연

127) 이 내용은 오스랜더의 저서 『연극에서 퍼포먼스로(From Acting to Performance)』(1997) 내 챕터 「퍼포먼스와 시각예술의 담론에 있어서의 현존과 연극성(Presence and Theatricality in the Discourse of Performance and the Visual Arts)」에 자세히 설명되어 있다. 오스랜더는 기존의 연극을 해체하는 새로운 장르로서의 퍼포먼스를 옹호한 연극학자 조세트 페럴과 산탈 폰트브리앙의 논의를 미술에서의 클레멘트 그린버그(Clement Greenberg)와 마이클 프리드(Michael Fried)에 비교하며, 그들 역시 한 예술장르의 본질적 특성을 발굴하여 그것을 타 장르의 반대편에 위치시키고 구분 짓는다고 설명한다. 구체적으로, 미술에서 프리드는 1960년대 중반 팝아트 시대에 미술이 그것의 매체로서의 고유한 특성을 보존하고 떠오르는 포스트모더니즘에 대항하여 모더니즘의 지위를 유지하기 위해 대상성(objecthood)을 꺾고 현재성을 달성해야한다고 주장했다. 이와 비슷하게 연극을 해체하는 새로운 예술행위로서의 퍼포먼스를 옹호한 연극학자 페럴과

들에서도 나타난다.

하지만 <육체>는 여기서 한 발 더 나아가서 이러한 해체가 단지 메타극적 의미가 아닌 작품의 중심적인 주제로서 재현적 표현방식을 통해서 다방면적으로 탐구된다. 구체적으로, 공연에서는 몸의 분절된 사용과



[그림 1] <육체>
'클라우디아의 이야기'

이러한 부분들의 창의적인 재조합이 로고스중심주의 사상에서의 기표와 기의, 그리고 주체와 객체 사이의 해체와 교란된 위계질서를 보여준다. 기표와 기의 사이 관계에 대한 탐구는 첫째, 연행자들이 자신의 몸에 대한 어떤 설명을 할 때 그에 일치하지 않는 행위를 함으로써, 즉 언행의 불일치를 통해서 재현된다. 예를 들어 '클라우디아의 이야기 (Claudia's Story)' 장면에서 연행자 클라우디아 드 세르파 소어레스(Claudia de Serpa Soares)는 무대 중앙으로 나체로 걸어 나와 양복을 입은 키 큰 남자

옆에 서서 빨간색 망사 천을 걸쳐 입는다. 그러고는 대사를 시작 한다: "이게 내 몸이에요: 뒷면, 옆면, 앞면." 그런데 뒷면을 이야기 할 때에는 몸의 앞면을 보여주고 앞면을 얘기 할 때 몸의 뒷면을 보여준다. 그는 이어서 "나는 키가 1.84미터이고 몸무게는 21.5킬로그램"이라고 말하는데 이것은 옆에 서 있는 남자에 비해서 현저히 키가 작고 아담한 연행자의 몸에 대한 사실적인 설명이 아닐 뿐만 아니라 한 인간의 신체적 조건이

폰트브리앙의 경우 1980년대 해체주의적 지형 속에서 퍼포먼스가 그것의 매체고유성을 획득하기 위해 재현을 굴복시키고 현존을 내세움으로써 기존의 모더니즘과 구분되는 포스트모더니즘적 존재를 구축했다고 설명한다. (Philip Auslander, 54-56 참고.) 퍼포먼스가 하나의 중요하고 가치 있는 예술장르로 부상하기까지의 과정이 다분히 시대적 요구에 부응하기 위한 역사주의적인 인식을 전제로 한다는 오스랜더의 분석을 통해서 비재현을 중심으로 한 퍼포먼스 담론이 그것이 옹당 내포할 수도 있는 재현적이거나 의미 구성에 관련된 부분은 처음부터 혹은 의도적으로 외면당하기 쉬운 구조 속에 있음을 알 수 있다.

되기에는 거의 불가능한 지표들이다. 나아가서 연행자는 팔이라고 말하면서 다리를 가리키고, 입술은 배꼽이 되고, 손가락은 발가락으로 대체된다. 이처럼 작품에서 말과 그것이 지시하는 대상은 불일치한다. 또 다른 연행자 시걸(Sigal)은 들숨과 날숨을 팔꿈치를 올렸다 내렸다 하는 것으로 표현한다. 즉 연행자들의 대사에서 텍스트는 그것의 지시 대상과 모순되며 결과적으로 말해진 언어 혹은 기표는 그것이 지시하는 대상 혹은 기의에서 분리되며 ‘(말)소리’라는 청각적인 자극으로만 남게 된다. 의미에서 해체된 소리는 그 자체로서 하나의 독립적인 기호가 되고, 언제든지 다른 기호들과 관계를 맺을 수 있는 유동적인 것이 된다. 이를 통해 우리가 규정하는 말과 사물과의 관계가 가변적이고 임의적인 것이라는 사실이 분명하게 드러난다. 또 다른 장면에서는 연행자 룩(Luc)의 이야기가 펼쳐진다.

최근 나는 너무 빨리 일어나면 발이 저리고 머리가 빙글빙글 돌기 시작해. 나는 나한테 무슨 문제가 있나싶어서 이웃한테 갔어. 나는 문을 노크하고 물었어: “나한테 어떤 문제가 있는 것 같니?” 그리고 그는 말했어: “아니,” 근데 난 그를 못 믿어 왜냐면 그는 의사가 아니거든. 그는 컴퓨터 덕후야. 내 발뿐만 아니라 내 위장도 가끔 미식거리고 목이 아파와. 기침하고 침 삼키는 게 힘들어. 그래서 내가 내 편도선을 확인해봤는데 괜찮아 보였어. 그다음에 나는 더욱 긴장됐는데 폐가 쏠아 들어서 더 이상 숨을 쉴 수가 없었어. 나는 아마 내 갑상선샘이 불안정하거나 췌장에 자극이 더 필요한 건가 생각했지만, 내가 어떻게 알겠어? 내 위가 내 소화기관 전체에 영향을 미치고 있어. 내 장은 막히고 내 간은 자리에서 벗어났고 내 뇌는 너무 약하고 나는 내가 뇌사고를 당하거나 심장마비까지 올까봐 무서워. 그래서 난 결국 의사한테 가기로 결정했어. 나는 숨을 미친 듯이 몰아쉬며 마치 토할 것처럼 물어봤어: “제가 암에 걸린 걸까요?”

이 장면에서도 마찬가지로 연행자가 가리키는 각각의 신체부위들은 ‘틀린’ 언어와 함께 전해진다. 한편, 룩 뒤로 몇몇의 다른 연행자들이 서서 룩이 이야기에 맞추어 각각 자신의 몸 부분을 손가락으로 가리키는데 일부 단원들은 단어와 일치하는 ‘맞는’ 곳을 가리킨다. 이것을 바라보는 관

객은 인식상 그 연행자가 ‘옳다’고 느끼게 된다. 이렇듯 작품은 우리가 알고 있는 기표와 기의 사이의 약속된 연결고리를 교란시키며 이들 사이의 해체된 양상을 유희적으로 재현한다.

이처럼 기존에 어떤 연극에서도 본격적으로 텍스트화 되지 않은 신체에 대한 매우 세세하고 개인적인 묘사들은 <육체>의 대사가 된다. 총 네 편에 달하는 이러한 ‘이야기’ 장면들을 통해서 작품은 역치되고 혼돈된 기표와 기의 관계를 제시하고 그것을 새롭게 볼 수 있는 인식을 요구한다. 이를 통해서 항상 우위를 차지해오던 기표의 위상은 전복된다. 주디스 버틀러(Judith Butler)는 작품의 이러한 부분에 입각하여 언어와 몸 사이에 존재하는 위계질서에 대해서 이야기한다.

지금처럼 우리가 말을 할 때면, 우리는 움직임을 말하는 것에 복종시킨다, 왜냐하면 우리가 전달하고자 하는 것, 통하고자 하는 의미는 단어들을 통해서 올 것이라고 가정하기 때문이다. 몸은 정지되고 자리에 앉혀진다. 그리고 우리는 말하기 위해 몸을 정지시킨다[...]이러한 관점은 어떤 의미, 지식, 앎이 있기 위해서는 몸을 말하는 것에 복종시켜야 한다고 가정한다. 그리고 이 순간 동안 말하는 행위는 움직임, 몸의 움직임이 아닌 척 한다.¹²⁸⁾

버틀러에 의하면 언어와 그것의 지시 대상과의 위계는 ‘명명하는 행위(naming)’으로부터 발생한다. 가령, 작품에서 한 연행자는 집착적으로 자신의 머리카락의 숫자를 센다. 그러나 이러한 시도는 역설적으로 세어질 수 없이 수많은 머리카락의 성질처럼 언어적 개념으로서 규정되기 어려운 몸의 성질을 가차 없이 드러낼 뿐이다. 따라서 우리의 인식을 장악하

128) “When we speak, as we do now, we subordinate the movement to speaking, because the assumption is that what we have to offer, what meaning there are to communicate, will come through the words. The body is stilled. It is seated. And we still the body in order to speak...This approach assumes that for there to be a certain kind of meaning, of intelligence, of knowing, that we must subordinate the body to a speaking which then pretends, for the moment not to be a movement, a movement of the body.” (Achille Lepera, Yoreme Waltz, Sasha Waltz & Guests, *Cluster - Sasha Waltz* (Leipzig: Henschel, 2007), 70.)

는 것으로 여겨지는 언어라는 체계가 현실을 진실되게 묘사하지 못하는, 말하자면 언어 및 로고스중심주의의 한계가 분명하게 드러난다.

<육체>에서 해체는 주체와 객체 사이에서도 일어난다. 예를 들어 한 장면에서 남녀 무용수가 무대 양 옆에서 걸어 나오는데 다리는 앞이 아닌 뒤를 향하고 있다. 때문에 움직임은 부자연스럽고 그들의 형체는 마치 반인반수와 같은 괴상한 모습을 띤다. 여기에서 상체와 하체는 우리가 늘 보아 오던 몸의 자연스러운 연결성 속에서 움직이는 것이 아니라 각자 따로 생명을 지닌 듯이 자의적으로 움직이기 때문에 몸은 총체성을 잃어버린다. 즉 몸은 하나의 유기체로서 인식되기를 거부하고 상체와 하체, 팔과 다리라는 여러 독립적인 세부적 부분들의 물리적 조합으로서 나타나는 것이다. 독립적으로 존재하던 상체와 하체는 긴 치마 속에서 다른 무용수의 상체가 등장하며 이제는 두개의 상체만 존재하는 삼쌍둥이 형상의 ‘몸 덩어리’가 된다. 이러한 장면은 몸이라는 것을 얼굴과 상



[그림 2] <육체>

남녀의 상체로 이루어진 몸 덩어리의 주인이 여성인 것 같은 착각을 일으키는데, 여기에서 우리가 얼굴을 그 개체를 정의하는 아이콘으로 인식한다는 사실이 드러난다. 이를 통해 몸 내부에 존재하는 위계질서 또한 드러나고 해체된다. 즉, 얼굴

굴은 몸의 우위에, 상체는 하체의 우위에 있는 것으로서 존재를 규정하는 지배적인 역할을 하고 있는 것이다. 이는 서양에서 시각이 청각과 후각 등 다른 감각들에 비해 우월한 것으로 여겨져 오던 관습과도 맥을 같이하는 부분이다. 몸에서는 머리 혹은 얼굴이 몸의 주인 혹은 주체로서 여겨지는 반면 그 외에 몸통과 사지 등은 머리의 명령을 따르는 객체로 취급받는다. 작품은 이러한 우리의 고정관념 혹은 인식방식을 깨뜨리며 보는이를 불편하게 만든다.

마지막으로 <육체>는 젠더의 개념과 위계도 해체한다. 한 장면에서 여성과 남성이 유리벽을 사이에 두고 서있는데, 이들의 몸은 유리 위에 겹쳐져서 나타난다. 보는 사람과 관점에 따라 투사된 몸은 여성으로 보이기도, 남성으로 보이기도 하며 우리의 인식은 이 둘 사이



[그림 3] <육체> 유리벽 너머 투사된 남녀의 몸

를 끊임없이 오간다. 하지만 남자 무용수가 자신의 얼굴에 셔츠를 뒤집어쓰자 여성의 얼굴만이 유리 위에 온전한 모습으로 비춰지며 유리 위의 몸은 결국 여성의 것으로 인식된다. 이러한 장면들은 남성성과 여성성이라는 젠더 개념을 분열시킨다. 젠더 속에서 주체의 위치는 남성이 차지한 반면 여성은 객체로 여겨졌다면, 이 순간 속에서는 여성이 머리의 위치를 차지함으로써 몸의 주인, 즉 주체로 변모하는 것이다. 이처럼 작품은 총체적인 유기체로서의 몸이 해체되어 몸 내부의 각 기관들이 그 자체로서 존재하는 모습을 보여주고, 그럼으로써 우리의 관습화된 인식 작용과 무엇이 개체라는 정체성 및 주체와 객체 사이의 관계를 규정하는지에 대한 날카로운 분석을 제공한다.

앞서 살펴보았듯이 <육체>에서 해체의 개념은 작품을 이끄는 중심적인 주제로서 몸의 다채로운 사용방식을 통해서 다방면적으로 탐구된다.

이는 기표와 기의, 주체와 객체, 젠더 정체성 등 해체라는 주제를 둘러싼 여러 가지 담론들 혹은 이야기를 풀어내는 과정에 다름 아니다. 따라서 이 작품에서 몸은 이러한 철학적 텍스트 혹은 지적 콘텐츠를 전달하는 주된 매체가 된다는 점에서 의미와의 관계를 재구성한다. 또한, 이 과정에서 부각되는 몸의 물질성은 단순히 시청각적인 자극을 선사하는 감각적 매체를 넘어 이러한 주제를 형상화하는 재현적 도구로서 다양한 방식으로 활용된다는 점을 확인할 수 있다.

3.1.2. 생물학적인 몸과 사회 비판

몸은 1980년대 이후부터 학문적 담론의 주제로 인정받기 시작하여 현재까지 활발히 논의되고 있지만, 공연예술 분야에서 몸과 그것의 물질적 속성들이 이토록 자세히 그리고 창의적으로 다루어진 것은 <육체>가 최초라고 할 수 있다. 레만은 연극에서 신체 자체가 주제로 떠오르기 시작한 것은 근대에 와서부터라고 주장하며, 그 이전의 연극들에서 신체는 “고대 그리스 희극에서의 남근, 필록테의 고통, 종교극에서의 고문과 괴로움, 글루체스터의 곱추, 보이책의 질병”¹²⁹⁾ 등 매우 특이적으로 다루어졌을 뿐만 아니라 학문적 담론의 변방에 머물렀고, 근대에 와서야 비로소 성이나 질병, 나이, 연령과 같은 신체적 특징들이 주제의 층위로 떠오르게 되었다고 설명한다. 현대의 연극에서는 물질적 몸의 전면화가 하나의 주된 흐름으로 자리 잡았지만, 여전히 신체 자체가 작품의 주제와 소재로서 집중적으로 다루어지는 경우는 흔치 않다. 반면에 <육체>에서는 무대 의상 제작에 앞서 연행자들 각각의 전신 밀랍 모형이 만들어지는 등 신체 그 자체가 작품의 필수불가결한 요소로서 본격적으로 다루어진다.

먼저 이 작품에서는 생물학적인 몸이 강조된다. 이는 포스트모던 연극 및 퍼포먼스와 공통된 부분이지만 <육체>는 인간의 신체를 신경계, 근육계, 혈관계 등 몸의 각 조직과 기능별로 체계적으로 나누어 각 장면들

129) Hans-Thies Lehmann, 162.

을 통해서 표현한다. 예를 들어 연행자들은 물을 들이켜고는 다른 연행자에게 거꾸로 들려져 탈탈 털리며 몸의 곳곳에서 물을 쏟아내는 것을 통해 이노작용을 표현한다. 또한 심장이 뛰는 모습은 연행자가 자신의 살가죽 사이로 빨간색 풍선을 부풀리는 행위를 통해 묘사된다. 마찬가지로 인간의 척추는 일렬로 모아졌다 흩어지기를 반복하며 찢그락 거리는 굉음을 내는 하얀 접시들로 물질화되어 표현된다. 공연에서 연행자들은 종종 살가죽이 잡아서 들어 올려지고 바닥에 내동댕이쳐지며 살성을 부각시킨다.

그런데 이러한 생물학적인 몸의 강조는 그것을 다루는 우리의 방식을 통해서 몸의 나악한 성질을 더욱 부각시키고, 몸을 둘러싼 다양한 사회적 이슈들에 대한 비판의 장으로 이어진다. 발츠는 한 인터뷰에서 “왜 우리는 우리의 연약함을 혹독하게 다루는가?”¹³⁰⁾라고 질문한다. 공연에서 연행자들은 종종 무차별하게 바닥으로 몸을 떨어뜨리거나 던져지는데, 이때 살과 딱딱한 바닥이 내는 마찰음은 공연장에 충격적으로 울려 퍼진다. 이렇게 몸을 거칠게 다루는 행위들은 연약한 살의 성질을 더욱 부각시킨다. 작품의 후반부에는 공장에서 대량생산하는 기계음에 맞추어 연행자들이 일렬로 촘촘하게 선 상태에서 종종걸음으로 컴퍼스처럼 원을 그리거나 꺾인 선을 만들며 이동한다. 여기서 연행자들은 마치 공장의 생산품들처럼 부자연스럽게 움직이지만 그 과정에서 몸 각 부분의 살 떨림이 극대화된다. 미세한 살의 떨림은 차가운 충격음과 차가운 무대 바닥, 그리고 연행자들이 집단적으로 이동하며 그리는 기하학적 모양과 극단적인 대비를 이루며 비인간적이고 폭력적인 느낌마저 들게 한다. 나아가서 켜켜이 쌓여지거나 웅크려져 일렬로 한 더미를 만들고 폭력적인 기계음에 맞춰 로봇처럼 움직이는 몸들은 독일의 뼈아픈 역사인 아우슈비츠를 강렬하게 연상시키며, 공연이 상연된 사회의 예민한 집단적 기억을 강타한다. 또한 연행자 개개인은 검은색 칠판과 같은 무대 벽에 물건처럼 대어져 분필로 실루엣과 키 등이 표시되는데, 이렇듯 몸을 어떤 물질

130) Nim Wunnan, “Sasha Waltz’s KÖRPER: Bodies meet wall, artfully,” Oregon Artswatch, Oct 12, 2019, accessed Nov 3, 2019, <https://www.orartswatch.org/sasha-waltzs-korper-bodies-meet-wall-artfully/>.

로서만 다루려고 하거나 재단하려고 하는 시도들은 역으로 몸의 연약함과 개별적 특수성을 드러낼 뿐이다.

<육체>는 역사 속에서 존재해온 몸¹³¹⁾뿐만 아니라 현대의 몸을 둘러싼 사회적 이슈들도 조명한다. 일례로 한 연행자는 다른 연행자의 가슴에 가격표를 붙이며 “100,000 독일마르크”를 외치고 허벅지 살을 잡으며 지방흡입 가격을 말하는데 이는 장기매매나 성형수술에 대한 코멘트로서 유전자 조작이나 생명윤리와 같은 문제를 노골적으로 보여준다. 더불어 앞서 언급한 ‘룩의 이야기’와 같은 장면들을 통해서는 “담배 그만 피야지”, “손톱 그만 깨물어야지”, “제가 암에 걸린 걸까요?” 등의 대사로 대표되는 현대사회에서의 몸의 병리적 현상에 대한 집착과 건강염려증이 묘사된다. 이와 더불어 바닥에 쉴새 없이 무언가를 끼적이는 여자, 벽 위에서 스키를 타는 남자, 그리고 발작적으로 움직이는 사람들은 자폐증이나 주의력 결핍 과잉행동장애(ADHD)와 같은 현대의 신체정신적 질병들의 모습이다. 이처럼 <육체>에서 부각된 생물학적인 몸은 물질적이거나 감각적인 차원에만 머무르는 것이 아니라, 오히려 몸을 둘러싼 사회문화적 담론들에 가장 직접적으로 연관될 수 있는 생생한



[그림 4] <육체> 가격이 매겨지는 생물학적인 몸

131) 작품은 고대부터 존재해온 몸의 여러 이미지들을 연출한다. 예를 들어 공연 초입에 연행자들은 좁은 유리 상자 안에 갇힌 채로 꿈틀거리며 유리벽에 입김 자국을 남기고 땀은 벽에 묻어난다. 일부 비평가들은 이 장면이 클레멘트 수시니(Clement Susini)의 왁스 모델이나 오거스트 로댕(Auguste Rodin)의 <지옥의 문>의 이미지라고 말한다. 또한 칠판에 여러 몸의 실루엣이 겹쳐져 그려지는 장면은 레오나르도 다 빈치의 <비트루비우스적 인간>을 연상시킨다. (Nicholas Minns, Caterina Albano, “Sasha Waltz & Guests, Körper, at Sadler’s Wells,” *Writing about dance* (blog), Mar 8, 2018, <https://www.writingaboutdance.com/performance/sasha-waltz-guests-korper-sadlers-wells/> 참고.)

소재로서 사용된다. 이는 몸을 생리적 특성으로만 국한시켜 역사적이거나 사회적인 문맥과는 동떨어진 것으로 다루려했던 일부 포스트모던 시대의 시도들¹³²⁾과는 구분되는 부분으로, 물질성이 강조된 몸에 대한 사회 비판적 기능의 가능성을 보여준다. 다시 말해서 이 공연은 물질성을 중심으로 한 소리, 음악, 무대 등의 감각을 극대화한다는 점에서 해체적 공연들과 공통점을 가지지만, 이를 통해서 역사, 사회, 문화, 그리고 철학적 의미망을 구성한다는 점에서 텍스트적 의미로 이어지는 물질적 몸의 강조를 확인할 수 있다. 이는 신체성을 부각시키기 위해 공연에서 직접 몸에 상흔을 입히거나 고행에 처하게 했던 기존 퍼포먼스들의 폭력적이고 극단적인 실천들과는 다르고, 오히려 그러한 방식을 극복하고 그것에서 진일보한 형식을 만든다. 여기에서 사회 비판은 연행자들의 실존적이고 생물학적인 몸, 즉 현존을 통해서 보다 풍부해지고 분명해지는 방식을 보여준다.¹³³⁾

132) 이벤트로서의 공연과 관객의 역할에 대한 강조, 그리고 거대서사 혹은 정치, 사회, 문화적인 의미의 배제로 인하여 퍼포먼스는 에너지의 유희나 수행성만을 보여주는 것인 지에 대한 물음이 퍼포먼스의 강렬한 현장 뒤편에서 제기되어 왔다. 특정한 사회정치적 활동과 관계되는 것을 거부하는 듯해 보이는 이러한 퍼포먼스의 성격에도 불구하고 1980년대 이후부터는 퍼포먼스가 발휘하는 정치사회적 기능에 대한 연구가 활발히 진행되고 있다. 실제로 초기에 퍼포먼스라는 장르를 하나의 예술 형식으로 눈에 띄게 한 것은 주로 1960년대에 나타난 반전·반문화적이거나 여성주의적 퍼포먼스들이었다. 로즈리 골드버그(RoseLee Goldberg)는 퍼포먼스에서 항상 나타나는 성질 중 하나로 “도발(provocation)”을 언급하며, 이를 통해서 퍼포먼스가 정치적이거나 문화적인 이슈에 대응하고 변화를 촉발하고자 했다고 설명한다. (RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art since the 60s* (London: Thames and Hudson, 1998), 13.)

133) 웨퍼드는 “예전의 연극은 환영, 혹은 ‘고전적인 현존(classical presence)’의 생산에 의해 특징지어졌지만, 새로운 퍼포먼스는 이러한 환영을 허락하지 않는 대신 현존이라는 것이 효과라는 것을 알고 또 그것을 보여준다”고 말했다. 비슷한 맥락에서 혼비는 재현과 현존은 명령관계가 아니라 미학적 관계이며 일방이 아닌 양방향성의 관계라고 주장한다. 그리고 오늘날의 배우는 연행 중에 이 양자를 동시에 인식하는 “이중의식(dual consciousness)”을 지니는데, 이는 오늘날 고유의 현상이며 새로운 창조적 분위기를 형성한다고 설명한다. (Richard Hornby, 110.)

3.2. <S>

3.2.1. 원초적인 몸과 내러티브의 구현

<S>는 발츠의 ‘육체 삼부작’ 중 두 번째 작품으로 2000년도에 샤우뷔네 극장에서 초연되었다. 이 작품은 <육체>에서처럼 인간의 몸을 대상으로 몸의 감각적 성질들을 부각시켜 보여주지만 주제와 접근 방법에서는 상이하다. <육체>는 몸의 성질을 객관적이고 해부학적인 시각에서 관찰하고 분석하였다면, <S>는 <육체>에서는 다루지지 않은, 혹은 의도적으로 배제되었던 테마인 성적이고 원초적인 몸을 다룬다.¹³⁴⁾ 그런데 작품에서 감각적인 몸의 전시는 문명을 벗어난 원초성만을 보여주는 것이 아니라 선형적 서사를 구현하는 직접적인 재료로서 사용된다.

<S>에서 펼쳐지는 ‘이야기’는 히에로니무스 보스(Hieronymus Bosch)의 트립틱 <세속적인 쾌락의 동산(The Garden of Earthly Delights)>에서 영감을 받았다.¹³⁵⁾ 화폭의 왼편에는 에덴동산에서 추방되기 이전의 아담과 이브의 모습이, 중간에는 크고 기이한 동식물들을 먹으며 함께 어우러져 있는 축제 분위기 속 무수한 나체의 사람들이, 그리고 오른편에는 지옥 속에서 더욱 괴상한 형태의 동물과 오브제들과 함께 고통 받고 죽어가는 사람들이 묘사되어 있다. 화폭의 세 장면은 <S>에서 3막 구조의 플롯을 이루는 배경이 된다. 즉, ‘탄생-성-죽음’으로 이어지는 원형적 서사 전개와 관련하여 작품의 드라마터그를 맡은 잔디히는 1막은 ‘감각적인(sensual)’ 것으로 애무와 성적 실현을 갈망하는 내용이며, 2막은 보다 ‘쾌활(sportlich)’하고 가장 표현이 증대된 부분으로 남성과 여성

134) 한 평론가는 발츠가 “작품 <S>를 위해 <육체>에서 열정과 관능을 아껴두었다”고 말한다. (Nim Wunnan)

실질적으로 인간의 몸은 성적인 에너지, 즉 에로스와 따로 분리되어 설명되기 어렵다. 왜냐하면 인간의 몸 자체가 그러한 원초적인 에너지, 즉 생명력의 물질적 근원지이며 이를 존재이유로 가지기 때문이다.

135) Helen A. Fielding, "Filming Dance: Embodied Syntax in Sasha Waltz's S." *Paragraph* 38, no. 1 (2015): 74 참고.

의 관계에 있어서의 여러 관습들 및 이에 대한 클리셰를 묘사하고, 3막에서는 악몽과 천국사이를 오가는 초현실적인 무대가 그려진다고 설명한다. 또한 발츠에 의하면 작품의 내러티브는 에덴동산에서 추방된, 하지만 그 속에서 여전히 천국과 연결되어 있는 인간 존재의 상황을 묘사한다. 이러한 줄거리 속에서 몸은 원시적인 욕망, 쾌락, 고통 등의 원형적 주제를 감각적으로 표현한다. <S>는 뚜렷한 스토리를 가진다는 것 외에 공연의 측면에서도 전작인 <육체>와 비교했을 때 보다 ‘연극적인’ 구조를 갖춘다. 예를 들어 <육체>는 다수의 파편적인 장면들의 혼합으로 이루어졌다면 <S>는 65분의 공연시간 동안 크게 세 개의 막과 그 안에 몇 가지의 장면들로 이루어져 있다. 무대에 있어서 <육체>가 미니멀리즘적인 간소함과 황량한 느낌을 자아냈다면 <S>에서는 무대 벽과 일부 바닥에 영상이 쏘아지고 배우들이 무대 밑으로 사라졌다가 등장할 수 있도록 무대 바닥 뒤편에는 긴 틈이, 그리고 무대 우측에는 컨베이어벨트처럼 움직이는 바닥 구조가 있다. 이러한 다채로운 무대 장치를 통해서 흥미로운 등퇴장이 연출된다. 또한 정장, 하이힐, 자켓 등과 같은 다양한 일상복과 우유, 손 모형이 달린 커다란 막대기, 그리고 나뭇가지 작대기와 같은 다양한 소품들이 사용된다. 총 여덟 명의 연행자들에 의해 이뤄지는 이 작품은 인간 사이의 관계를 보다 친밀하고 감각적인 측면에서 다룬다. 발츠는 이 작품이 <육체>와의 연장선상에 있지만 몸의 미적인 부분이 보다 집중적으로 탐구된다고 설명한다.¹³⁶⁾

<S>에서는 원초성이 부각된 몸을 통해서 탄생-죽음-성으로 이어지는 내러티브를 구현하고 동시에 몸 이미지들을 통해 이를 풍부하게 만든다. 공연의 첫 장면은 무인도에 버려진 듯 맨몸으로 홀로 누워있는 남자의 모습과 함께 시작한다. 곧 실크드레스를 입은 여자가 나와서 아주 조심스럽고 천천히 손가락으로 남자의 등과 엉덩이, 그리고 몸 사이 사이 패어진 능선을 따라 쓸어내린다. 여자의 접촉에 화답하듯이 남자의 몸은 쓰다듬는 손에 따라 부드럽게 오르내리고 비틀어진다. 여기에서 이러한

136) Sasha Waltz: S, DVD, directed by Jonathan Bepler (Arthaus Musik, 2011). 인터뷰.

행위는 에로틱하다기 보다는 감각으로 몽친 인간의 몸과 살갗을 탐구하는 진중하고 몰두하는 태도로서 표현된다. 이어서 다른 여자가 나와서 자신만의 방식으로 남자의 몸을 쓰다듬는다. 분명한 연극적 제스처나 행위도 아닌, 그렇다고 신체 동작의 노련한 테크닉이 보이는 ‘무용적인’ 움직임도 아닌, 오로지 몸의 감각에 대한 탐구만이 정적 속에서 지속된다. 총 네 명에 걸쳐서 무려 8분이 넘는 시간동안 남자의 몸은 감각적으로 자극받고 일깨워진다. 처음에 드레스를 입었던 여자는 다른 남자 배우에 의해 천천히 옷이 벗겨지고, 거꾸로 들려져 머리카락이 누워있는 남자의 몸을 간지럽히게 된다. 그리고 자신도 나체로 바닥에 눕혀져 몽환적인 상태로 느리게 움직인다. 마치 문명 이전의 태초로 돌아간 듯 다른 남자 배우와 여자 배우도 자신들의 옷을 벗어 벽에 걸쳐놓거나 무대 한쪽에 버려놓고 맨몸으로 바닥에 눕는다. 하지만 이는 남녀 사이의 에로스적인 상호작용을 나타낸 것이라기보다는 에로스라는 것 자체를 묘사하는 하나의 재현 방식이라고 할 수 있으며, 이는 곧 ‘생명의 시작’이나 ‘아담과 이브’와 같은 원초적인 태고의 이미지를 구현하며 전체적인 작품 서사 전개 of 시작을 여는 장면으로 기능한다.

이어서 8명의 무용수 모두가 하나 둘씩 바닥에 난 틈새를 통해 기어 올라와 몸부림치는 행위에 동참한다. 몸들은 서로의 다리 사이를 통과해서 등장하거나 사라지며 상호작용한다. 이후에 몸들은 점점 꿈의 상태에서 깨어나고 생명력을 부여받은 듯 전기충격을 받은 것처럼 각자의 영역에서 발작적으로 움직이기 시작한다. 몸들은 각자 부드럽고 관능적인 움직임을 행하는 것에서부터 출발하여 점차 하나가 되어 격정적으로 몸을 털고, 바닥에 착 떨어지고, 누워서 다리를 털고 마치 갓 잡아 올려진 생선처럼 호흡하며, 바닥을 구르며 소리 낸다. 여기에서 배우들의 나체는 살의 미세한 떨림을 보여주고 살끼리 부딪치거나 바닥에 떨어짐으로써 몸의 물질성을 부각시킨다. 이러한 과정 속에서 전체적으로 누워 있다가 모두 일어서게 된 몸들은 쌍쌍이 마치 자석에 끌리듯이 시뮬자로 서로에게 기울어져 입을 맞추며 1막이 종료된다. 이로써 1막은 천국에서 추방된 남녀가 이승의 생명력을 얻어 깨어나는 과정을 감각적으로 묘사한다.

2막에서는 미니스커트와 나시, 티셔츠와 바지 등의 일상복을 입은 ‘남자’와 ‘여자’ 배우들이 최초의 원시적인 소통 방식인 듯 서로 ‘아, 아’ 소리를 내며 걸어 다닌다. 이 막에서는 잦은 암전과 다시 조명이 들어오는 것이 반복되며 현대사회에서의 여러 가지 성에 관련한 의식들이 활인화(tableau vivant) 형식으로 연출된다. 이러한 장면들은 빠른 템포의 바이올린 소리¹³⁷⁾와 함께 제시되며 삭막한 느낌을 주고, 극 전체의 긴장감을 고조시킨다. 한 장면에서는 남녀 배우가 빠르게 집착적으로 자신의 속옷과 겹옷 등을 입었다 벗었다 한다. 이들은 또한 나중에 여러 가지 정지된 자세들을 취하며 성행위를 재현한다. 이러한 장면들은 세속에서의 남녀의 성적 상호작용에 대한 여러 가지 관습화된 의식 및 클리셰를 묘사한다. 또한 누워있는 여자를 음흉하게 쳐다보며 남자가 자신의 옷을 벗



[그림 5] <S> 세속에서의 성의 모습들

는 장면이나, 남자 셋이 여자 한명을 물건처럼 이리저리 던지고 돌리는 장면은 성폭력을 암시하기도 한다. 나아가서 작품은 사회적으로 정해진 젠더 개념을 해체하며 다양한 성에 대한 인식을 제공하기도 한다. 예를 들어 처음에는 남녀 듀엣이 춤을 추지만 이 중 하이힐과 허리길이의 자켓 외에 아무것도 걸치지 않은 남자는 다른 남자와 춤을 추고 여자도 다른 여자에게로 간다. 즉, 남녀의 성적 결합뿐만이 아닌 남자와 남자 혹은 여자와 여자 사이의 성적인 관계도 묘사된다. 막의 마지막 부분에서는 한 배우가 하는 동작들을 여러 명의 배우들이 따라한다. 이러한 세속적

137) 조나단 베플러(Jonathan Bepler) 작곡.

인 세계 속에서 ‘문명화된 몸’들은 일련의 규칙과 관습에 따라 서로와 소통한다. 이는 강박적으로 옷을 벗고 성행위의 자세를 무관심한 태도로 취하는 남녀나 한명의 동작을 일제히 따라 행하는 군중에 의해서도 묘사된다. 이처럼 규율이나 관습에 의해 움직이는 세속의 몸들은 1막에서 개별적이고 자유롭게 움직이던 몸들과 대조를 이룬다.

3막에서는 이전에 생명력을 다른 이들과 함께 나누며 소진했던 몸들이 그들의 근원지였던 자연으로 되돌아가는 모습이 형상화된다. 이러한 부분에서 작품의 처음과 끝은 대칭적인 구조를 이루고 또 서로 연결된다. 여기에서 밀가루 반죽을 덮은 어떤 이들은 ‘악마’로 보이는 길고 뾰족한 나뭇가지들 뭉치를 양손에 들고 쫓아다니는 남자에 의해 괴롭힘 당하며 ‘지옥’을 경험하기도 하고, 어떤 이들은 하얀 액체 속 천천히 자신의 옷을 벗고 그 위에 누워 고요히 생을 마감하기도 한다.



[그림 6] <S> 죽음에 대한 디지털 이미지 및 물질성이 강조된 무대

발츠는 작품에서 삶, 죽음, 그리고 욕망 등 인간의 원초적인 느낌과 생명력에 대한 주제를 다뤘다고 말한다.¹³⁸⁾ 이는 선형적 서사구조 속에서 원초적인 몸의 표현을 통해서 더욱 풍부하게 제시된다.

3.2.2. 감각적인 이미지의 기호 작용

<S>에서는 감각적인 이미지들이 기호학적으로 의미를 구현한다. 이러한 이미지들은 크게 실제 연행자들의 몸이 만드는 이미지와 디지털 이미지로 나눌 수 있는데, 이질적인 이 두 부류의 이미지들은 작품의 내러티

138) Ibid. 인터뷰.

브 상 특정 기의에 대한 개별적인 기표로 기능하거나, 서로 통합되면서 작품의 의미를 더욱 풍부하게 구현한다. <S>에서의 우유 같은 액체 속에서 텅굴거나 온몸에 찰흙을 바르는 등 원초적이거나 물질성이 부각되는 몸 이미지들은 가상현실을 제공하는 디지털 이미지들과 대비를 이루기도 하고 연결되기도 하며 경계이자 통로로서 상호작용한다. 작품은 이승과 저승 사이의 경계에서부터 시작하여 젠더 사이의 경계, 그리고 피부로 대표되는 개개인의 몸의 경계 등을 탐구하는데, 잔디히는 작품에서의 이러한 경계들, 즉 “지평선(horizon)”이 작품의 부제라고 말한다. 이 공연은 이러한 경계들뿐만 아니라 이것을 넘나드는 경험을 제공하고자 한다.

기존의 전통적 연극에서의 내러티브의 전개 및 의미구현 방식이 대사를 중심으로 이루어져왔다면, <S>는 이러한 실제와 가상의 이미지들이 언어를 대신한다. 수잔 랭거(Susanne Langer)는 이미지들은 “어지러운 실제 인상들의 물결 속에서 개념들을 도출하기 위한 우리의 가장 즉각적인 도구들”로, “아이디어들의 실시간적 체화물”이라고 주장한다.¹³⁹⁾ 다시 말해서 이미지들은 언어적 사고에 선행하는 보다 기초적이고 감각적인 차원에서의 인식작용인 것이다. 로직은 이와 관련하여 연극 기호학의 가장 기본적인 관례가 기존의 언어중심적 기호학이 아닌 이미지를 기반으로 할 것을 주장한다.¹⁴⁰⁾

이러한 맥락에서, <S>에서 사용되는 감각적인 이미지들은 공연의 전개 속 특정 기의들을 즉각적으로 연상시킬 뿐만 아니라, 내러티브를 보다 풍부하고 생생하게 구현하는 기능을 한다. 먼저 1막에서는 무대 뒤 전체를 차지하는 영상에 푸른 바다가 펼쳐져있는데, 이는 생명의 근원지로서 탄생을 상징한다. 이를 배경으로 무대 위에는 아직 의식이 없는 상태인 듯 나체의 사람들이 꿈틀거리며 갓 태어났거나 천국에서 막 인간세

139) Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976), 145.

140) “Against the background of the previous considerations, the basic convention of theatre semiosis should be formulated not in traditional semiotic terms, but on imagistic grounds.” (Eli Rozik, 27 참고.)



[그림 7] <S> ‘태초’의 이미지

상으로 내려온 생명체를 형상화한다. 감각을 주제로 한 작품 초입은 이렇듯 감각적인 몸의 표현과 더불어 그것을 섬세하게 어루만지는 행위를 통해서 보는이로 하여금 촉각적인 자극까지 선사한다.

이와 대조적으로 2막에서는 영상 배경이 인간 세계로 전환된다. 먼저 남녀 배우가 서로를

바라보며 소통하는 가운데 배경에 큰 복도와 양옆으로 난 문들이 인간의 거주 지역을 표현한다. 또한 이 막에서 연행자들이 입은 하이힐, 셔츠와 넥타이, 그리고 드레스 등의 의복은 젠더를 상징한다. 이때 배경 영상에는 방, 시계, 비행기 등이 나오며 이들이 존재하는 곳이 문명 세계임을 암시한다. 특히, 새가 날아다니는 하늘이 보이고, 바다를 내다보는 항구 배경은 1막에서의 바다로만 가득했던 배경과 대조를 이루며 지금 배우들이 존재하는 곳을 태초의 장소에서 유리된, 혹은 그것을 관망하는 위치에 있다는 것을 상징하는 이미지로도 해석될 수 있다. 이는 “천국으로부터 떨어져 나왔지만 여전히 그곳과 연결되어 있는”¹⁴¹⁾ 인간존재의 상황을 묘사하는 것이기도 하다.

3막에서는 이러한 이미지의 기호작용이 더욱 뚜렷하게 나타난다. 이 막에서는 배경이 나무와 들판이 있는 영상으로 전환되며 분위기가 급격하게 변화한다. 음악 또한 격정적인 바이올린 소리에서 쓸쓸하고 느린 템포의 기타를 튕기는 소리로 바뀌며, 조명은 어둡고 붉은 빛을 띤다. 한 여자가 무대를 가로질러 이브닝드레스 같은 옷을 입고 천천히 걸어 나와서 무대 우측 바닥을 차지하는 잔디 영상 위에 앉는다. 이 때 움직이는 큰 기린이 뒷 배경 영상 속에 나타나며 여자와 함께 천천히 무대를 가로질러간다. 이는 인생의 마지막 부분에서 동물들이 있는 자연으로 되돌아

141) Sasha Waltz: S, DVD, 인터뷰.

가는 듯 한 인상을 준다. 여자의 몸은 영상 속 기린의 몸과 동일시되며 영원한 휴식의 세계인 영상 속 들판에 속할 것임이 암시된다. 이 막은 전체적으로 삶의 저녁, 즉 죽음의 세계를 묘사한다. 영상에는 코뿔소와 새 등의 동물들과 함께 눕거나 앉아서 죽은 듯이 ‘쉬고’있는 창백하고 마른 몸들이 등장한다. 이들은 동물의 뼈를 머리에 쓰고 있거나 그들 자신이 뼈로 변하면서 영상에서 ‘페이드 아웃(fade-out)’ 하기도 한다. 곧 이어 노부부로 보이는 밀가루 반죽으로 온몸을 덮은 남녀가 손을 잡고 천천히 무대 앞으로 걸어 나온다. 멀리서 보았을 때 누더기 혹은 늙은 피부로 보이는 밀가루 반죽은 남녀가 서로 몸을 붙였다 떼려 떨어지는 살 가죽처럼 붙었다 늘어나며 바닥에는 그 파편들이 떨어진다. 이 장면은 늙음과 죽음을 떨어지는 피부의 물질성을 통해서 표현한다. 이때 영상에서는 큰 새가 누더기 같은 것을 쪼아 먹는다. 다른 사람들도 노인처럼 긴 잠옷을 걸치고 천천히 걸어 나오고, 일부는 나오다가 쓰러지기도 한다. 또 다른 커플의 몸에서는 마치 생명의 가장 원초적 성질인 물로 되돌아가는 듯 우유 같은 흰 액체가 쏟아져 나오고 배우들은 이 액체 속에서 헤엄치고 미끄러진다. 공연이 끝을 향해감에 따라 영상배경 또한 처음



[그림 8] <S> ‘악마’와 흰 액체 속에
나뿜구는 사람들

의 바다 이미지로 서서히 전환된다. 중간 막에서 생명력을 다른 이들과 함께 나누며 소진했던 몸들은 이제 그들의 근원지였던 태초의 물로 되돌아가는 것이다. 영상 배경은 이로써 작품의 처음과 끝을 대칭적인 구조로 만들고 연결한다. 이는 천국과 지옥이 매우 다른 세상임에도 서로 연결되어 있고 그 경계를 모호한 것으로 설정한 작품의 주제를 재현한다.

<S>에서 나타나는 감각적인 이미지들은 작품의 제목인 ‘S’라는 글자가 불러일으키는 다양한 단어와 느낌을 이미지화 하였다는 점에서 언어

와도 직접적인 관계를 맺는다. 다시 말해서, 몸의 이미지들은 알파벳 S로 시작하는 여러 단어들, 즉 어떤 개념 혹은 기의들로 이어지는 기표역할을 한다. S로 시작하는 단어로는 ‘성Sex’이나 남성의 성기를 상징하는 ‘뱀Serpent’, 그리고 여성의 성기를 상징하는 ‘틈Splits’ 등이 있다. 틈은 무대 바닥에 배우들의 등퇴장으로 사용되기도 하는 구조에도 연결된다. 또한 공연에서 연행자들은 ‘돌고Spin’, ‘서있고Stand’, ‘흔들리고Swing’, ‘발작Startle’을 일으킨다. 이 외에도 인터뷰에서 연행자들은 자신이 생각하는 S 단어로 ‘잠Sleep’, ‘결속Solidarity’, ‘슬픔Sorrow’, ‘소파Sofa’ 등을 언급한다. 작품에서의 움직임은 실제로 연행자 개개인의 연상작용에 의한 즉흥적 동작들에서부터 발전된 것들이다. 발츠는 이처럼 관객이 작품 속 이미지들을 작품의 제목과 연관하여 그들만의 단어를 연상하기를 권유한다.¹⁴²⁾ 이러한 의미에서 ‘S’라는 제목은 보는이의 자유로운 연상작용을 가능케 하는 가장 축소되고 추상적인 언어적 기호가 된다. 이렇듯 몸의 다양한 이미지들의 콜라주는 관객에게 이미지를 통한 연상 작용을 촉구한다. 가령, 남녀 연행자들의 몸이 포개어지고 서로 자연스럽게 얹히며 상호작용하는 모습은 이러한 이미지를 더욱 확실하게 전달한다. 또한 부드럽게 뒤틀리고 꿈틀거리는 연행자들의 움직임 또한 ‘S’라는 작품의 제목을 시각적으로 형상화한다.

<S>에서 몸은 그 여느 공연에서보다 감각적으로 표현되지만, 이는 단편적인 감각적 자극만을 주는 파편적인 이미지들로 사용되기보다는 각 장면들 속 특정한 기의들에 연결되며 기호학적으로 의미를 구현하고, 중국에는 작품의 내러티브 전개에 충실하게 기여한다는 점에서 독특하다고 할 수 있다. 나아가서 이 작품은 이러한 몸 이미지들을 연상되는 구체적 언어와 연결시키며 몸이 강조되는 공연이 다시금 언어적 기호체계 속에서 의미를 구현하는 모습을 보여준다.¹⁴³⁾

142) Ibid.

143) 연극에서 언어를 추방하려고 했던 아르토의 잔혹극에 대해서 데리다는 “말이 무대를 통제하지는 않지만, 여전히 무대 위에 존재하게 될 것이다”라고 주장하며 잔혹극에서도 언어적 기호체계가 완전히 추방될 수 없음을 시사했다. (Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", *L'écriture et la différence* (Paris: Ed.

3.3. <인사이드아웃(Insideout)>

3.3.1. 공감의 장으로서의 퍼포먼스

<인사이드아웃>은 발츠가 샤우뷔네에서 예술감독으로 활동하던 당시 샤우뷔네 극장의 프로듀싱으로 2003년 유럽연합에 의해 ‘유럽문화수도(Cultural Capital of Europe)’로 지정된 오스트리아 그라츠에서 처음 선보여졌다. 작품의 형태는 ‘설치공연예술(performance installation)’로 무용, 연극, 음악, 사진 및 멀티미디어 등의 다양한 예술분야가 한데 어우러진 것이었다. 공연 공간은 건축가 토마스 쉥크(Thomas Schenk)에 의해 디자인 된 거대한 세트장으로 복도와 계단들이 미로처럼 여러 개의 방과 유리상자 그리고 움직일 수 있는 가벽등과 함께 복합적인 구조를 이룬다. 이 속에서 20명의 배우들이 곳곳에서 춤추고, 말하고, 연기하는 등 다양한 퍼포먼스를 진행

한다. 또한 여기에 독일의 유명 컨템포러리 앙상블인 ‘뮤직파브릭(MusikFabrik)’의 10명의 연주자들 또한 곳곳에 배치되어 레베카 손더스(Rebecca Saunders)가 작곡한 현대음악을 연주한다. 이러한 전시장에서 관객은 이



[그림 9] <인사이드아웃> 세트장

방과 저 방, 1층에서 2층을 오가며 자유롭게 자신이 관람하고 싶은 장면을 골라서 볼 수 있다. 초연에서는 200명, 다른 공연들에서는 400명의 관객이 참여하며 짙은 공간을 탐험하며 연행자 개개인과 신체접촉이 가

Seuil, 1967), 350.) 비슷한 맥락에서 김원방은 재현의 파괴와 변형은 그 자체가 다시 ‘고유한 형태’가 됨으로써 ‘비재현의 재현’으로 질서화한다고 설명하며, 아르토의 이러한 저항은 아르토가 의도한 바인 기존 연극의 폭발이기 보다는 연극 내부에서의 내파에 그치는 것이라고 지적한다.(김원방, 119-120.)

능한 매우 가까운 거리에서 퍼포먼스를 지켜보고 또 직접 공연의 일부가 되었다.

<인사이드아웃>은 전통적인 연극적 틀을 파괴하는 60년대 이후 퍼포먼스와 형식적인 측면에서 많은 공통점을 가진다. 첫째, 작품은 선형적이고 일관된 서사 전개 없이 여러 장소에서 다양한 사건들이 에피소드 형식으로 짧게 동시다발적으로 이루어지는 형식을 갖추고 있다. 한 연행자는 발레복을 입고 피아노 소리에 맞추어 발레동작을 하는가 하면, 알루미늄으로 된 방안에서는 한 남자가 누추한 옷을 입고 마치 정신이상자 혹은 걸인처럼 혼자 중얼거리며 바닥을 이리 저리 뒹군다. 또 1층의 좁은 공간에서는 여자 둘이 마치 장의사들처럼 의사 가운을 입고 나체의 여인을 검사한다. 이 외에도 작품의 공간에 여럿 존재하는 작은 유리 상자들 안에서는 남녀가 웃고 떠들고, 크리스마스트리를 장식하는 등 다양한 일들이 여러 장소에서 동시다발적으로 일어난다. 둘째, 작품은 자서전적이다. 공연에서 배우들 개개인은 자신에 관한 내용을 직접 말로 전한다. 예를 들어 한 일본 무용수(타카코 스즈키)는 한 방안에서 “왜냐고 물어보지 마세요. 내 이름은 타카코, 일본에서 1972년에 만들어짐”이라고 말한다. 또한 공연 공간 곳곳에는 추억이 담긴 배우들의 오래된 실제 사진들이 전시되며 사진에는 “태국에서 연휴를 즐기시는 엄마, 아빠. 나는 그들을 매우 사랑한다. 1995년”, “나는 임신 중이다. 11개월째. 나는 매우, 매우 행복하다” 등의 코멘트들이 쓰여 있다. 이러한 부분은 작품의 세 번째 특징인 예술과 일상 사이의 허물어진 경계와도 연관된다. <인사이드아웃>은 퍼포먼스 공연 공간에서 실제로 생활하는 것을 작품으로서 제시했던 연행자들과 마찬가지로, 여러 가지 테마의 방들에서 연행자들이 자연스럽게 생활하고 있는 듯한 인상을 준다. 배우들은 몸이 닿을 듯 바로 옆에 있는 무수한 관중을 의식하지 않고 누워서 혼잣말로 중얼거리거나, 잔디밭 위를 걸어 다니거나, 자신들의 사적인 기억의 파편들을 재현해 보여주고, 세트장의 거대한 프로젝터에는 세수하는 한 남자의 모습이 클로즈업 되어 나온다. 즉 관객은 배우 개개인의 사적인 경험과 생각들을 좁고 은밀한 공간들에서 관음증적으로 바라보는 것과 같은 체험을

하게 된다. 다시 말해 <인사이드아웃>에서는 연행자 개개인의 지극히 사적인 경험들이 작품의 소재가 되고, 관객은 이를 경계 없이 매우 가까이서 접함으로써 예술과 일상 사이의 경계 속에 존재하게 된다. 네 번째로 이 공연에서 연행자와 관객은 상호작용하며 이벤트로서의 퍼포먼스를 완성하는 구성요소들이 된다. 가령, 연행자들은 확성기를 가지고 다니면서 관객에게 직접적으로 물음을 던지거나 명령을 한다. 공연이 시작할 때에는 한 남자가 확성기를 대고 관객 사이사이를 지나며, “밀치지 않기”, “불평하지 않기”, “말하지 않기” 등의 지시사항들을 내린다. 또 어떨 때는 관객에게 직접 다가가 “당신 부자예요?” 혹은 “사랑을 믿습니까?”라고 면전에서 질문을 하며 관객을 당황케한다. 이런 행위를 통해 관객과 연행자 사이의 제4의벽은 사라지고 관객은 공연의 일부로 유입된다. 마지막으로 작품은 무용, 연극, 영상, 글, 사진, 그리고 음악 등 다양한 매체들을 활용한다는 점에서도 동시대의 퍼포먼스들과 공통점을 가진다.



[그림 10] <인사이드아웃> 개인적 기억들의
에피소드식 재현

이처럼 <인사이드아웃>은 다방면에서 퍼포먼스의 특징들을 공유하지만, 그러한 형식 속에서 이야기가 펼쳐지고, 정서의 교감이 일어난다는 점에서 구별된다. 기존의 퍼포먼스에서 관객은 퍼포먼스의 일원으로 참여하기는 하지만 예측 불가능한 사건들의 수행을 통해 일종의 충격이나

감각적 자극을 느끼게 되는 구조 속에 존재하였다. 예를 들어 몸에 극단적인 시련을 가하거나, 노골적으로 물질성을 강조하거나, 상흔을 입히는 행위들은 관객과 교감을 한다기보다는 일차적으로 충격을 주는 것을 목표로 했다고 할 수 있다. 여기에서 관객은 이러한 사건들을 결국에는 ‘낯선’, 일상과는 유리된 것으로 받아들이게 되었다. 하지만 <인사이드아웃>은 관객에게 놀라움을 주는 것보다 이야기와 정서를 유희적인 방식으로 공유하는 것에 더욱 집중한다. 이는 작가에서 관객에게로 이행되는 권위적이고 일방향적인 의미 전달 방식이 아닌, 공연에서 다양한 이야기들을 제시하고 이를 함께 생각해 보는 초대의 제스처로서 이해될 수 있다. 여기에서 이야기는 연행자 개개인의 기억 속 에피소드들이 소재로 활용되는데, 오스트리아, 독일, 이스라엘, 이탈리아, 일본, 캐나다, 리투아니아, 뉴질랜드, 스웨덴, 그리고 스페인 등 총 19개국 출신의 연행자들은 공연 공간의 곳곳에서 자신들의 가족, 연인, 어렸을 적의 기억, 그리고 고향을 떠나와서 생활하는 한 개인으로서의 자신의 정체성을 무용, 연극, 퍼포먼스, 그리고 가족들의 사진 및 개인적 소품들을 통해서 충격이 아닌 보는 이들과의 친밀성과 유희의 방식으로 풀어낸다.



[그림 11] <인사이드아웃> ‘가계도(Family Tree)’

가령, ‘가계도(Stammbaum)’ 장면은 작품에서 몸과 물질성을 강조하면서 이러한 개인성과 관련된 서사를 만들어내는 하이라이트 부분이라고 할 수 있다. 공연 한 켠의 벽에 설치된 넓은 나무 판넬에는 세 줄에 걸

쳐서 각각 두 개, 네 개, 그리고 16개의 정사각형 구멍이 나 있다. 구멍들 옆으로는 사람들의 얼굴 사진들이 부착되어 있는데 이 설치물은 곧 부모와 자식 등 ‘가족’을 형상화한 것이다. 판넬 앞으로 쌀이 담긴 스타킹을 입은 연행자가 곡류가 마찰하는 특이한 소음을 내며 무거운 걸음으로 걸어 나온다. 스타킹 안에 담긴 내용물로 인해서 비정형하고 괴이한 형태를 띠고 있던 연행자의 몸은 스타킹이 찢어지고 안에 있던 쌀이 터져 나옴과 동시에 사각형에서 뻗어 나오는 손들에 의해 들어 올려진다.¹⁴⁴⁾ 창의적이고 우스꽝스러운 모습으로 어린이 관객의 웃음을 자아내기도 했던 이 장면은 가족이라고 불리는 다른 존재들에 의해 생성되고 규정되며, 그 관계 속에 묶여있는 개인이라는 존재를 재현한다. 이러한 필연적인 관계성은 개인을 형상화하는 물리적 존재 또는 개인의 신체적 현존에 대한 은유로서의 ‘살’을 이루는 스타킹 속 쌀의 무거움을 통해서 표현된다. 이러한 무게는 갑자기 뻗어 나와서 연행자를 가족의 계보 앞에 가로질러 ‘붙박아 두는’ 여러 개의 손들과 같은 기능을 한다고 볼 수 있다. 손들은 마치 예전에 존재했던 것처럼 보이는 정적인 흑백사진들 속의 인물들이 현재에도 연행자에게 미치는 영향력을 상징한다.

이처럼 개인주의 시대를 살아가는 소외된 현대인들로서의 연행자들은 자신들의 아주 사적인 경험들을 퍼포먼스와 오브제 등으로 재현한다. 이를 보는 관객은 종종 감정이입을 하게 되며 공연 공간 곳곳에서는 웃음 소리가 끊임없이 들려온다. 이는 몸의 폭력성이나 나약함을 극대화하여 전시함으로써 실질적으로는 관객 앞에 또 다른 ‘제4의 벽’을 만들곤 했던 기존의 퍼포먼스와는 차이를 가진다. 공연에서 연행자들은 무감각한 것과는 거리가 멀며 자유롭게 감정을 표현한다. 따라서 작품은 전체적으로 ‘따뜻한’ 분위기를 띠게 된다. 그리고 관객은 공연장의 이 방과 저 방, 복도와 오픈스페이스 등을 다니며 마치 연행자들의 무의식과 기억 속을 들여다보는 느낌을 갖게 되며, 그 속에서 함께 정서를 나누는 것이다.

<인사이드아웃>은 감각적 차원에서의 관객과의 소통을 넘어서 다양한

144) 몸의 일부라기보다는 각자 생명력을 지닌 듯 움직이는 손들은 사진과 사각형들로 꾸며진 이차원적 나무 벽에서 나와서 움직이며 설치물을 삼차원화한다. (Christiane Riedel, Yoreme Waltz and Peter Weibel, 147 참고.)

담론들과도 연계된다. 마스 타이거슨(Mads Thygesen)은 피셔-리히테가 퍼포먼스를 예술과 일상의 구분을 지우는 경계적 상태로 정의하며 담론적이거나 문맥적인 측면의 역할을 다소 덜 중요하게 다루는 반면, 작품이 특유의 복합적인 미학을 통해 이러한 한계를 극복하고 새로운 형식을 만들고 있다고 주장한다.¹⁴⁵⁾ 작품은 특정한 형식과 내용 그리고 관객과의 상호작용이라는 틀 속에서 다양한 담론과 문맥들을 형성하며, 이는 다시 작품에 생명력을 불어넣고, 실시간적으로 다변화하게 만드는 중요한 역할을 한다. 더불어, 이러한 사회문화적 문맥들의 형성이 연행자들의 지극히 사적인 영역에서의 스토리, 오브제, 그리고 텍스트들의 유희적 공유를 통해 이루어진다는 점에서도 작품은 기존의 내러티브 혹은 스토리 전달 중심의 뿌리 깊은 연극적 관행을 계승하면서도 이를 변화 혹은 발전된 형태로 승화시켜 퍼포먼스의 형식 속에서 소화하고 있다고 평가할 수 있다. 즉, 이 작품은 퍼포먼스의 반연극적인 파편적인 형식을 틀로 가지면서, 그 속에서 파편적이고 감각적인 인상들을 만들어내는 것은 물론 재현적 층위에서의 의미 또한 분명하게 구성하는 것이다. 그리고 이러한 모순적이면서도 다층적인 의미 구현 방식은 “나는 작품을 통해서 가치관 및 정체성과 같은 이슈들을 다루고 싶다”면서도 “관객이 자신만의 작품을 만들고 있다고 느끼게끔 그들을 위한 ‘완전한 경험(a total experience)’을 바란다”고 말한 발츠의 의도가 드러나는 부분이다.

3.3.2. 사회문화적으로 각인된 몸을 드러내기

<인사이드아웃>은 다국가적 연행자들 개개인을 한 ‘사회문화적 몸’으로서 드러냄으로써 사회적 담론을 형성한다. 『퍼포먼스에서의 솔직한 몸(The Explicit Body in Performance)』(1997)의 저자 레베카 슈나이더(Rebecca Schneider)는 재현적 프레임 속에서 노골적으로 드러나는 신체는 “우선적으로 사회적 각인의 장”라고 말하며 역사적 의미를 담고 있는 이러한 표시들로서 “젠더, 인종, 사회적 계층, 나이, 성 정체성” 등을 언

145) Ibid., 144 참고.

급한다.¹⁴⁶⁾ 피셔-리히테 역시 “기억술을 가진 몸은 개인적, 집단적 경험들을 신체기억에 저장하는 능력을 가진다”고 말한다.¹⁴⁷⁾ 이 작품에서 연행자들은 기존의 퍼포먼스에서 몸들이 사회적 맥락을 벗어난 중립적인 존재로 나타나는 것과는 달리, 각자의 살아온 문화·사회적 경험들이 필연적으로 축적된 몸으로서 드러난다.

<인사이드아웃>은 2년간의, 문서상 400페이지가 넘는 심도 있는 연구를 바탕으로 제작되었다. 작품은 장 보드리야르(Jean Baudrillard), 피에르 부르디외(Pierre Bourdieu), 울리히 벡(Ulrich Beck) 등의 사회학자들의 이론들을 기반으로 세계화(globalization), 개인화(individualization), 탈중앙화(detraditionalization) 등을 주제로 삼는다.¹⁴⁸⁾ 드라마터그 칼 스토키(Karl Stocker)는 연행자들로 하여금 이러한 텍스트들을 숙지하게끔 한 뒤, 연행자들과의 인터뷰를 통해 취합한 그들의 사적인 이야기, 사회적 생활, 문화적 배경, 그리고 다양한 의견들을 작품의 뼈대로 구성하였다.¹⁴⁹⁾ 각기 다른 이들의 스토리들은 전체적으로는 포스트모던 시대의 정체성과 생활방식을 재현한다. 또한 이들은 공통적으로 그들이 뿌리박고 있는 보다 전통적인 문화적 정체성을 끊고 나와서 다국가적 예술 단체에서 활동하며 가족과 친구들에 대한 향수를 안고 살아가는 일종의 “집 없는 상태(homelessness)”를 보여준다.¹⁵⁰⁾ 더불어 다양한 지역 출신의 연행자들은 전체적으로는 하나의 “지구적 마을(global village)” 혹은

146) Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance* (London; New York: Routledge, 1997), 2.

147) 에리카 피셔-리히테, 심재민 역, “번역 연재: 몸의 역사로서의 연극사,” *연극평론* 38 (2005): 228.

148) Thygesen Mads, “Interaction and Framing in the Performance *Insideout* by Sasha Waltz,” *Exploring Textual Action*, ed. Lars Saetre, Patrizia Lombardi, Anders M. Gullestad (Aarhus: Aarhus University Press, 2010), 144-145.

149) 이 방대한 프로젝트는 스토키와 동료 나디아 쿠시마노(Nadia Cusimano)와 카티아 슴(Katia Schurl)의 협업으로 <인사이드아웃(Insideout)>이라는 책으로도 발간되었다. 저자들은 미적으로 정교화된 문맥 속에서 몸을 다루는 일을 하는 특정 집단을 관찰함으로써 곧 전세계적으로 보편화 될 가능성을 가진 흥미로운 사회적 관점들을 얻을 수 있다고 말한다. 개인적인 이야기와 사진들은 보다 복잡하고 영향력 있는 사회적 관점들과 연결되어 있다. (Ibid., 145-146 참고.)

150) Ibid., 148.

세계의 소우주로서 우리가 사는 세계화된 현대사회를 재현하기도 한다.¹⁵¹⁾ 여기에서 여행자들의 몸들은 각기 그들이 살아온 문화와 사회를 체현함으로써 작품의 일차적인 재료로 사용된다. 이렇듯 자서선적인 이야기가 소재가 되는 작품의 구조 속에서 여행자들의 몸은 특수성과 보편성을 나타내는 몸으로서도 기능한다. 여기에서 특수성은 여행자들 개개인의 상이한 문화와 민족성, 그리고 보편성은 포스트모더니즘과 자본주의가 각인된 몸을 통해 드러난다. 가령, 특수성은 중국인 캐나다 교포인 무용수 로리 영(Laurie Young)의 다음과 같은 대사를 통해서도 전달된다.

나는 내 자신을 “본질주의적인(essentialist)” 관점에서 딱 집어 말해 중국인이라고 하기가 매우 어렵다. 본질주의적이라 함은 매너리즘, 언어, 문화, 음식 등 다른 사람들이 소위 말해 “중국적인” 것으로서 인식하는 것을 의미하는 것 같다[...]나는 중국인이지만 중국에서 오지 않았다. 듣기엔 단순한 것 같지만 나에게는 매우 복잡한 정체성이다. 이는 항상 변동하는 것이다.¹⁵²⁾

대사를 말하는 것 외에도 작품 속에서 마르고 키가 큰 동양인 체형에 중국 전통 의상 치파오를 입고 양복을 입은 남자 무용수와 춤추는 영의 몸은 작품 속에서 그가 말하는 가변적이고 정의하기 어려운 문화적 정체성의 재현물이 된다. 이 외에 다른 문화권에서 온 여행자들 또한 각자의 모국어로 대화를 하거나 글을 쓰고, 민요를 부르는 등 자신들의 사회문화적 정체성을 그대로 노출시킨다. 자신이 타고난 문화와 그가 살아가는 사회 속에서의 문화적 영향이 각인된 모습을 그린다는 점에서 이 작품은 개인적 몸과 사회적 몸 사이의 상호작용을 보여준다.¹⁵³⁾

한편, 공연에서 여행자들은 공통적으로 자본주의 세계를 살아가는 개

151) di Elena Basteri, “La danza della crudeltà,” last modified Nov 12, 2006, accessed Nov 10, 2019, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3145>.

152) Karl Stocker, Nadia Cusimano, Katia Schur, *Insideout* (Vienna: Springer-Verlag, 2003), 67.

153) Simon Shepherd, Mick Wallis, 120 참고.



[그림 12] <인사이드아웃> 유리 상자 속 테이프로 변형되는 몸의 전시

체로서 ‘자본주의적 몸’ 또한 전시한다. 예를 들어 전시관처럼 생긴 유리 상자들 안에서 연행자들은 금화를 배변하는 행위를 하고, 명품 신발을 신어보이거나 “아디다스, 프라다, 구찌, 나이키” 등의 브랜드 이름을 광적으로 몸을 떨면서 반복하여 말하고, 자신들의 몸에 면도 폼을 바르는 등 마치 천박하거나 음란

한 제품 광고를 보는 듯한 장면들을 연출한다. 이로써 이들은 자본주의 사회 속에서 상품화되는 몸을 과장되게 재현할 뿐만 아니라 그 자신들 또한 그러한 사회를 살아가는 일원들 혹은 몸들로서 드러난다. 이는 오스랜더가 말하는 “역사문화적인 구성체로서의 몸을 주장하는 동시에 몸의 물질성을 강조하는 퍼포먼스를 통해서 그것을 생산하는 이데올로기를 역으로 폭로”¹⁵⁴⁾하는 공연에 해당된다고 할 수 있다.

<인사이드아웃>에서 다양한 국가와 문화 출신의 연행자들은 실제 그들의 사회문화적 정체성을 그들의 몸을 통해서 전시하며, 이를 관객과 공유한다. ‘내부를 밖으로 드러내 보인다’는 뜻의 작품 제목의 의미를 드러내듯이 공연에서 연행자들은 자신들의 내부를 그대로 드러냄으로써 그 자신들의 몸 자체가 공연의 텍스트가 된다. 여기에서 사회·문화·역사가 고스란히 각인된 연행자들의 물질적 몸은 그것을 드러내는 것 자체가 다양한 문화 및 민족성, 포스트모더니즘, 자본주의 등을 더욱 생생하게 재현하는 소재로서 기능한다.

발츠의 작품 <육체>, <S>, 그리고 <인사이드아웃>은 공통적으로 몸의 물질성을 부각시켜 보여주면서도 각자 다양한 방식으로 기존의 연극에서의 의미와 관계를 재구성 한다. 예를 들어 <육체>에서 몸은 철저하게 생물학적으로 다뤄지며 그 물질성이 극대화하여 나타나지만, 이는 ‘해

154) Philip Auslander, 92.

체'라는 개념을 주제화 하여 다양한 방식으로 풀어낼 뿐만 아니라 몸을 둘러싼 사회적 이슈의 비판을 촉발하는 매체가 된다. 또한 <S>에서는 감각적이고 원초적인 몸의 이미지들이 언어적 기호작용을 통해서 선형적 내러티브를 구현하며, <인사이드아웃>은 사회문화적으로 각인된 연행자들의 몸을 퍼포먼스의 반연극적 양식 속에서 드러내며, 여기에서 발생하는 의미와 정서를 관객과 유희적으로 공유한다. 결과적으로 이러한 방식들은 물질성이 강조된 몸이 텍스트, 내러티브, 정서, 사회 비판 등 기존 연극에서 의미로 작용하던 것들과 재결합되는 흥미로운 양상을 보여주며, 전통적인 재현에서 벗어난 공연이 어떻게 의미를 구성하는지 보여준다.

결 론

오늘날 공연예술에서는 몸의 역할이 텍스트의 전달에서 물질적 현현으로 변화하고, 공연의 수행적 성격이 점점 더 강조됨에 따라서 몸은 기호로서의 의미를 상실한다. 그 결과 몸이 중심이 되는 해체 이후의 연극, 혹은 포스트드라마적 공연들의 경우 드라마적 연극에서의 의미 구성을 의도하지 않거나 방해하는 경향이 나타난다. 그러나 이처럼 포스트드라마적 공연의 형식을 가지는 경우라도 이러한 의미를 의도하고 구성하는 경우가 존재하는데, 이는 예를 들면 사샤 발츠의 공연들에서 발견할 수 있다. 그의 공연들은 몸을 철저하게 생물학적인 것으로 다루는 데서 사회비판적 담론의 장을 만들기도 하고, 감각적이고 원초적인 몸 이미지들을 통해서 서사를 구현하기도 하며, 퍼포먼스의 반연극적 형식 속에서 관객과 이야기와 정서를 공유한다. 여기에서 생성되는 의미들은 해체 이전의 연극들에서의 의미와의 연장선상에 있는 것들로, 물질성이 강조된 몸이 이러한 의미들과 재결합되는 독특한 양상을 보여준다. 나아가서 이러한 해석학적 층위에서의 의미들은 신체적 현존 효과 및 관객의 창발적 연상작용 등 비재현적 층위에서의 의미들과 공존하며 새로운 의미 구성 방식을 보여준다.

하나의 예술형태로서의 연극은 근본적으로 인간의 한 소통방식이라고 할 수 있다. 즉, 예술이 고도로 정밀하고 세련된 소통의 한 방식이라고 보았을 때, 연극이 생산하는 의미, 혹은 그것이 속한 사회의 구성원들과 무엇을 함께 나누고자 하는지에 대한 것은 매우 중요한 부분이 아닐 수 없다. 이러한 관점에서 오늘날 재현적 관점에서의 의미에 대한 부정 하에 전적으로 몸과 물질성만을 부각시키고자하는 학계와 포스트드라마 현상에서의 고민이 필요하다고 본다. 특히 연극에 있어서의 신체의 강조가 정신과 신체의 이분법 등 서양연극의 역사·철학적 발전과정과 밀접한 관계를 가진다는 점을 염두에 둘 때, 이러한 과정이 부재했던 국내 연극 상황에서 몸을 강조하는 것이 어떠한 의미를 가지는지에 대한 성찰 또한

함께 이루어져야 할 것이다. 나아가서, 몸의 연극의 감각적인 측면에 기인하는 다양한 가능성들은 우선은 긍정적으로 받아들여지지만 실제로는 아무런 진실 되거나 깊은 의미가 남지 않는다는 것을 의미하기도 한다. 예를 들어 관객의 입장에서 공연을 관람하고 나왔을 때, 감각적인 인상이나 충격 뿐 반추할만한 메시지가 남아 있지 않다면 관람의 경험이 허무로만 남게 될 가능성이 높을 것이다. 연극은 궁극적으로 우리가 사는 세상을 재현해 보임으로써 개인과 사회에 대한 성찰과 발전의 기회를 주는 매체임을 염두에 둘 때, 의미가 남지 않는 연극은 공연예술로서의 가치를 상당부분 잃게 될 위험 또한 갖는 것이다.

이러한 동시대 공연예술의 흐름 속에서 사샤 발츠는 무용, 연극, 퍼포먼스, 설치미술, 오페라 등 다양한 분야를 자유롭게 오가는 것은 물론이고, 그 어떤 공연들에서보다 감각적으로 다뤄지는 연행자들의 몸을 통해 의미에 대한 적극적인 승인의 과정을 드러낸다는 점에서 가치를 지닌다. 전통적인 재현을 벗어난 공연이 어떻게 재현적 차원에서의 의미를 다시 구성하는지를 보여주는 그의 작업을 통해서, 텍스트에서 해방된 몸이 앞으로의 연극에서 어떤 새로운 이야기와 성찰의 기회를 제공할지 기대해 본다.

참 고 문 헌

단행본

Achille Lepera, Yoreme Waltz, Sasha Waltz & Guests, *Cluster - Sasha Waltz*. Leipzig: Henschel, 2007.

Amelia Jones, *Body Art: Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

Ben Spatz, *What a Body Can Do: Technique as Knowledge, Practice as Research*. London; New York: Routledge, Talyor & Francis Group, 2015.

Christopher Innes, *Avant Garde Theatre, 1892-1992*. London; New York: Routledge, 1993.

Christiane Riedel, Yoreme Waltz and Peter Weibel, *Sasha Waltz. Installations, Objects, Performances*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.

Elaine Aston, George Savona, *Theatre as Sign-system: A Semiotics of Text and Performance*. London; New York: Routledge, 2007.

Eli Rozik, *Generating Theatre Meaning: A Theory and Methodology of Performance Analysis*. Brighton: Sussex Academic Press, 2008.

Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. trans. Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.

Hans-Thies Lehmann, trans. Karen Jürs-Munby, *Postdramatic Theatre*. Abingdon, [England]; New York: Routledge, 2006.

Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Calif.: Stanford UP, 2004.

Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", *L'écriture et la différence*. Paris: Ed. Seuil, 1967.

Jennifer Parker-Starbuck, Roberta Mock, *Research Methods in Theatre and Performance*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2011.

Jon Erickson, *The Fate of Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*. University of Michigan Press: 1995.

Karl Stocker, Nadia Cusimano, Katia Schur, *Insideout*. Vienna: Springer-Verlag, 2003.

Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*. London; New York: Routledge, 2004.

Nick Kaye, *Postmodernism and Performance*. New York: St Martin's Press, 1994.

Patrice Pavis, *Languages of the Stage: Essays in the Semiology of the Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications, 1982.

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.

Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. New York: Routledge, 1997.

Rebecca Schneider, *The Explicit Body in Performance*. London; New York: Routledge, 1997.

Richard Homby, *The End of Acting: A Radical View*. Applause Theatre Books, 1992.

RoseLee Goldberg, *Performance: Live Art since the 60s*. London: Thames and Hudson, 1998.

Sabine Sörgel, *Dance and the Body in Western Theatre: 1948 to the Present*. London; New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Simon Shepherd, Mick Wallis, *Drama/Theatre/Performance*. London; New York: Routledge, 2004.

Simon Shepherd, *Theatre, Body and Pleasure*. Abingdon; New York: Routledge, 2006.

Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1976.

Tara Forrest, Anna Teresa Scheer, *Christoph Schlingensief: Art Without Borders*. Bristol: Intellect, 2010.

김형기, *포스트드라마 연극의 미학*. 서울: 푸른사상, 2011.

-----, *포스트드라마 연극의 지각방식과 관객의 역할: 수행적인 것의 미*

학의 성과와 한계. 서울: 푸른사상, 2014.

아놀드 애런슨, *미국의 아방가르드 연극*. 김미혜 역. 서울: 연극과 인간, 2015.

아리스토텔레스 외, *시학*. 천병희 역. 서울: 문예, 2006.

오스카 브로케트, *연극개론*. 김윤철 역. 서울; 고양: 한신문화사, 2003.

에드윈 월슨, *연극의 이해*, 채윤미 역. 서울: 예니, 1998.

자크 데리다, *해체*. 김보현 편역. 서울: 文藝出版社, 1996.

논문

André Lépecki, "Skin, Body, and Presence in Contemporary European Choreography," *TDR/The Drama Review* 43, no. 4 (1999): 129-140.

Denise Varney, "Scenographies of the Everyday in Contemporary German Theatre - Anna Langhoff and Sasha Waltz Restage the Family Drama," *Contemporary Theatre Review* 18, no. 1 (2008): 63.

Erika Fischer-Lichte, "From Theatre to Theatricality - How to Construct Reality," *Theatre Research International* 20, no. 2 (1995): 97-105.

-----, "Reversing the Hierarchy between Text and Performance," *European Review* 9, no. 3 (2001): 277-291.

Helen A. Fielding, "Filming Dance: Embodied Syntax in Sasha Waltz's S." *Paragraph* 38, no. 1 (2015): 69-85.

Herbert Blau, "Ideology and Performance," *Theatre Journal* 35, no. 4 (1983): 441-460.

Marvin Carlson, "The Resistance to Theatricality," *SubStance* 31, no. 2/3 (2002): 238-250.

Thygesen Mads, "Interaction and Framing in the Performance *Insideout* by Sasha Waltz," in *Exploring Textual Action*. ed. Lars Saetre, Patrizia Lombardi, Anders M. Gullestad. Aarhus: Aarhus University Press, 2010.

Tonja Lara van Helden, "Expressions of Form and Gesture in Ausdruckstanz, Tanztheater, and Contemporary Dance." PhD diss., University of Colorado, Boulder, 2012.

김기란, "몸을 통한 재연극화와 관객의 발견(1): 현대 공연예술의 몸 이론과 관련하여," *드라마연구* 25 (2006): 39-61.

김방옥, "몸의 연기론(1)", *한국연극학* 15 (2000): 5-52.

-----, "무대 위의 남성의 몸: 재현, 현존, 해체," *드라마 연구* 50 (2016): 5-39.

-----, "연극에서의 현존(presence)," *한국연극학* 57 (2015): 5-44.

김원방, "디지털 상호작용예술에서 재현과 해체의 문제 - 아르토와 데리다의 관점에서 보기," *예술과 미디어* 13.3 (2014): 105-127.

김명찬, “재현의 위기와 몸의 연극,” *뷔히너와 현대문학* 23 (2004): 316-335.

김형기, “현대연극: ‘포스트드라마 연극’의 개념과 영향미학-퍼포먼스와 ‘수행적인 것’을 중심으로,” *브레히트와 현대연극* 24 (2011): 113-145.

김효, “연극학에서 공연학으로,” *드라마연구* 제31집 (2009): 71-112.

심재민, “포스트드라마의 몸: 현상학적인 몸의 현존 방식에 대한 레만의 해석,” *한국연극학* 42 (2010): 157-191.

에리카 피셔-리히테, “번역 연재: 기호학적 차이. 연극에서의 몸과 언어-아방가르드에서 포스트모던으로,” 심재민 역, *연극평론* 37 (2005): 238-258.

-----, “번역 연재: 몸의 역사로서의 연극사,” *연극평론* 38 (2005): 225-242.

이경미, “현대공연예술의 수행성과 그 의미 - 사건으로서의 ‘몸’과 ‘공간,’” *한국연극학* 31 (2007): 144 참고.

-----, “현대연극에 나타난 포스트아방가르드적 전환 및 관객의 미적 경험,” *한국연극학* 37 (2009): 205-244.

이재민, “포스트드라마 연극,” *공연학이론*, no. 52 (2013): 138-146.

이준서, “포스트드라마 연극과 몸의 담론들(1)-무대 위 몸의 기호적 중층화 경향을 중심으로,” *브레히트와 현대연극* 11 (2003): 424-447.

인성기, “포스트모던 연극의 수행론적 기표작용,” *독어교육* 33 (2005): 299-328.

장은수, "독일 탄츠테아터와 베를린 샤우뷔네," *브레히트와 현대연극* 12 (2004): 282-298.

-----, "베를린 샤우뷔네의 연극혁신," *세계문학비교연구* 36 (2011): 279-304.

공연 비평

di Elena Basteri, "La danza della crudeltà," last modified Nov 12, 2006, accessed Nov 10, 2019, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=3145>.

Frank Werner, "High-voltage Imagery Grounded in the Body (Sasha Waltz's New Holocaust Ballet 'Körper' Being Performed in Germany)," *The New York Times* 2002: AR10, 3.

Nicholas Minns, Caterina Albano, "Sasha Waltz & Guests, Körper, at Sadler's Wells," *Writing about dance* (blog), Mar 8, 2018, <https://www.writingaboutdance.com/performance/sasha-waltz-guests-korper-sadlers-wells/>.

Nim Wunnan, "Sasha Waltz's KÖRPER: Bodies meet wall, artfully," *Oregon Artswatch*, Oct 12, 2019, accessed Nov 3, 2019, <https://www.orartswatch.org/sasha-waltzs-korper-bodies-meet-wall-artfully/>.

Nora Fitzgerald, "Designing Dance As Art Installation (The Arts/Cultural Desk)(new Dance Work 'insideout' by German

Choreographer Sasha Waltz Comes to NYC)," *The New York Times*, 2003.

공연 영상

Sasha Waltz: Körper, DVD, directed by Jonathan Bepler (Arthaus Musik, 2011).

Sasha Waltz: S, DVD, directed by Jonathan Bepler (Arthaus Musik, 2011).

"UbuWeb Film & Video: Sasha Waltz - insideout(2003)." UbuWeb. accessed Oct 3, 2019, http://www.ubu.com/film/waltz_inside.html.

기타

Sasha Waltz: S, DVD, directed by Jonathan Bepler (Arthaus Musik, 2011). 인터뷰.

사샤 발츠와 게스트 공식 홈페이지. <https://www.sashawaltz.de/en/>.

Abstract

Deconstruction and Reconfiguration of Body and Meaning

– Focusing on Sasha Waltz and Guests’
Performances

Bosong Kim

Interdisciplinary Program in Performing Arts Studies

The Graduate School

Seoul National University

This study investigates an alternative direction that ‘theatre of body’ may take by analysing Sasha Waltz and Guests’ works which realize meaning in contrast to the tendency of current theatre to emphasize body and materiality while denying the formation of meaning in representational terms. Body had experienced numerous transformations throughout theatre history until reaching the current condition where with nudity as a given, not only physiological functions such as breathing, sweating and salivating but even torturing and harming the body are openly displayed on stage. The

body which has stayed mainly as an instrument of conveying contents of literary texts, appears today as an existential and biological material itself. The body has renewed its status as an active subject, especially with the logocentric hierarchy which dominated western philosophical paradigm such as mind/body, reason/emotion, male/female dualism being deconstructed in context of poststructuralism during postmodern era. In this context, the thesis in providing the prospect of performing arts after deconstruction, casts light on the performances of Sasha Waltz and Guests in the aspect of how the body released from the text reconfigures meaning.

Chapter 1 examines the current trend in the theatre scene to highlight body and theatre theories that harbor as their central discourse the un-representational body that does not produce meaning, followed by the introduction of Sasha Waltz as an artist whose original works emphasize body yet generate meaning within representational dimension. In many contemporary theatre performances, the manifestation of materiality with body at its center is widespread and treated importantly so as to be called 'theatre of body' and this phenomenon occurs in context of not representation but performativity which has become one of the core concepts of theatre today. Nevertheless, the emphasis on material body in the fields of both theory and performance scene – particularly in the theatre academy and the so called 'postdrama' scene of Korea – needs to be reexamined in that it is established upon the denial of representational meaning formation. In fact some researchers are skeptical of the concept of 'meaningless' body with some questioning the plausibility of body that exists purely as a sensuous material without producing any meaning, while others show concern about such performances losing their value as theatre art. In such trend of

theatre world, Waltz' works become a precedent for the possibility of body-centered theatre to not only satisfy with appealing to senses in-the-moment but associate with diverse and complex narrative, sentiments, and sociocultural discourses.

Before analysing how body reconfigures meaning in Waltz works, Chapter 2 examines what meanings body was linked to and how it was deconstructed from them throughout theatre history. Furthermore, the chapter investigates the characteristics these postdramatic performances in which the body separated from such meanings plays central role show in common. Performer's body which fundamentally existed within the world of the literary text and was subordinated to it from the ancient Greek tragedy (the early form of western theatre) to the Realistic theatre (which still has its place in mainstream theatre today), transformed into the main agent of human expression particularly in emotion and spirit in the experiments of the 'historical avant-garde' in the beginning of 20th century. Passing through postmodernism, the body was emphasized as the primal and biological material as it came to be accepted as an existential being freed from the text. Postdramatic theatre performances with the deconstructed body at its core 'desemanticizes' as they do not intend or encumber the formulation of meaning on semiotic level and compose themselves of fragments of sensuous images instead of a linear narrative. In the theatre of body which gradually come to resemble performance art in its antitheatrical qualities, the body not only escapes contexts but even appears insensitive without any traces of thoughts or emotions.

Sasha Waltz and Guests, while sharing the characteristics of postdrama or performance art, generates meaning within such forms. Thus, Chapter 3 through the analysis of the pieces *Body(Körper)*, *S*,

and *Insideout*, shows in detail how the body reconfigures meaning. In *Body*, bodies are treated strictly in their biological aspects and the display of materiality is maximized but this provokes criticisms regarding various social issues surrounding body, on top of thematizing the concept of 'deconstruction' and demonstrating it in various scenes. Moreover, in *S*, the sensual and primal body images generate linear narrative within the mechanism of linguistic semiotics, while the performance installation *Insideout* reveals the performers' socioculturally inscribed bodies within antitheatrical forms and playfully share with the spectators the meanings and sentiments arisen. In summary, this shows the interesting aspects where the body accentuated in its materiality reconciles with what used to function as meanings in established theatre such as text, narrative, emotion, and social criticism, ultimately demonstrating how performances that eschew the traditional representation formulate meaning.

Although the current trend of theatre that emphasizes body and materiality by negating meaning may initially seem to unchain the body from the text and allow diversity in terms of theatrical expressivity, functions again as a confining agent of theatre in the title of the aesthetics of 'no meaning' in the end. Furthermore, considering that theatre, as a way of communication of mankind, is a medium which provides opportunities for members of the community to share meanings and developments, Waltz works which feature not negation of meaning but enthusiastic approval of it, bears significance in such atmosphere of performing art world and provides a positive prospect of the infinite possibilities that body deconstructed from the text may lead to.

keywords : sasha waltz, body theatre, theatre meaning,
postdrama, theatre semiotics, performativity, performance,
deconstruction

Student Number : 2016-20106